АННА ПАВЛОВА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга В. М. Красовской посвящена великой русской танцовщице Анне Павловой. Эта книга — не биографический очерк, а своего рода эскизы к творческому портрету балерины, прославившей русское искусство во всем мире. Она написана как литературный сценарий, где средствами монтажа отдельных выразительных «кадров» воссоздается облик Павловой, ее внутренний мир, ее путь в искусстве, а также и та художественная среда, в которой формировалась индивидуальность танцовщицы.

-
- Вера Михайловна Красовская
- От автора
- Анна Павлова

Вера Михайловна Красовская
Анна Павлова
Страницы жизни русской танцовщицы

Л.—М. «Искусство» 1964 г. стр. 220
Редактор К. Ф. Куликова
Художник Н. И. Васильев
Художественный редактор М. Г. Эткинд
Технический редактор С. Б. Николаи
Корректор А. А. Гроссман

„Корифеи русской сцены" Серия популярных биографических очерков

От автора

Книга доносит нам стихи Пушкина. В пейзаже оживает душа Левитана. Оркестр воссоздает мир образов Чайковского. В записи звучит голос Шаляпина. Никакие пересказы, никакие портреты не заменят этого главного, исходного. Не передадут до конца великого искусства Анны Павловой уцелевшие кинокадры, многочисленные фотоснимки, восторженные воспоминания современников. Такова уж участь балетных исполнителей.

Между тем творчество Анны Павловой отложилось в духовном опыте ее поколения и далеко за рубежами родины прославило русское балетное искусство. Со времен Марии Тальони мир не знал другой такой же великой артистки в балете.

Анна Павловна (по метрике — Матвеевна) Павлова родилась 31 января (12 февраля) 1881 года в Петербурге. Ее отец был рядовым солдатом Преображенского полка, родом из тверских крестьян. Мать работала прачкой. Девочка росла у бабки в Лигове, под Петербургом. В 1891 году поступила в петербургскую балетную школу, окончила ее в 1899 году и с 1 июня того же года была зачислена в труппу Мариинского театра.

На казенной сцене она провела немногим более десятилетия. Но именно эти годы определили основное содержание ее творчества, сформировали индивидуальность актрисы, ее стиль. В сущности, то, что она имела как художник, она получила здесь, на русской сцене, в творческой среде петербургских мастеров, опираясь на капитальные традиции русского балета XIX века. Она была, быть может, одной из самых «традиционных» балерин ее времени. И вместе с тем роли в балетах Фокина сильно повлияли на формирование индивидуальности Павловой. Знаменитый «Умирающий лебедь» вырос из девятнадцатого века, но принадлежал веку двадцатому, открывая новое и современное в великих традициях прошлого.

Павлова сделала необыкновенно много для того, чтобы пронеслась по всему миру слава русского балета. Танцовщица стала легендарной при жизни.

Почти на каждое ее выступление современники откликались в газетах и журналах. В 1910—1920-х годах — в пору гастролей Павловой, охвативших все страны света,-—она была в центре внимания мировой прессы.

Смерть Павловой вызвала настоящий поток статей, стихов, писем о ней в периодических изданиях, имевших хоть какое-нибудь касательство к искусству танца. Одна за другой выходили и книги воспоминаний. В 1931 году — монография Уолфорда

Хайдна, дирижера заграничной труппы Павловой, который пришел на смену Теодору Штайеру, опубликовавшему книгу о Павловой еще в 1927 году. В 1932 году — объемистая книга Виктора Дандре, импрессарио и администратора этой труппы. В том же году — книга Андре Оливерова, танцовщика, работавшего у Павловой несколько лет. Позже вышли книги еще двоих ее танцовщиков-партнеров: Сергея Украинского (1940) и Г. Альджеранова (1957).

Мемуаристы, естественно, писали о временах совместной работы с Павловой, то есть о периоде ее заграничных путешествий. Образ великой танцовщицы возникал среди непрестанпо сменяющегося пейзаяга странствий, в отсветах индивидуальностей авторов и отношений их к Павловой— художнице, хозяйке, сочинительнице танцев, партнерше. Властная и отзывчивая, загадочная, иногда жестокая, капризная и детски простодушная, смотрела она со страниц этих книг.

Каждый по-своему рассказывал об Анне Павловой и об ее искусстве.

В Индии она пробудила к новой жизни национальный танец, уже давно ставший историей. В Японии впервые вызвала интерес к европейскому балету. В Мексике помогла слить фольклорную пляску с формами классического танца.

Встречи с Павловой определили судьбы многих крупных деятелей современного западного' балета.

«В 1917 году Анна Павлова и ее труппа появилась в Лиме, и одиннадцатилетнего Аштона повели в театр,— сообщает биограф ведущего английского балетмейстера Фредерика Аштона.— Танцовщицы выходили одна за другой, и о каждой он думал, что это Павлова. Когда, наконец, появилась сама балерина, он поначалу разочаровался. Но по мере того как она танцевала, он узнавал ее, узнавал необходимое для себя, в сущности узнавал то, без чего не мог бы уже обойтись».

А вот что рассказывает книжка о другом известном танцовщике и хореографе Англии — Роберте Хелпмане. Тот был пантомимным актером в Австралии, когда впервые увидел Павлову. «С тех пор балет, казавшийся актеру всего лишь полезным помощником, стал его путеводной звездой».

Подобные справки можно было бы продолжить. Но и этих достаточно. Гастрольная деятельность Павловой была не просто пассивным «прокатом» балетных номеров, а увлекательно утверждала и пропагандировала танец. Искусство это во многом помогло возродиться балетному веатру за рубежами России.

И все же... До 1910 года, когда Павлова стала вольной скиталицей по свету, она не только отдавала свое искусство

зрителям, но и постоянно получала возможности для собственного художественного роста. Оторвавшись же от родной почвы, выключив себя из воспитавшей ее среды, она главным образом тратила накопленное, и неоткуда было возместить траты.

Это начали замечать вскоре после первых зарубежных триумфов Павловой. Например, 14 января 1910 года «Петербургская газета» писала о ее Жизели, что «прежде балерина вкладывала как в мимическую, так и в танцевальную сторону роли больше естественности и простоты, а теперь в них чувствуется некоторая искусственность». Три года спустя потери Павловой отметил даже критик Валерьян Светлов, один из самых пылких ценителей ее танца. «Чувствовалась отвычка от большой сцены, от большого балета»,— писал он 21 января 1913 года в «Петербургской газете» и выражал надежду, что «этот нежелательный налет какой-то вычурности и какого-то манерничанья скоро пройдет и мы увидим Павлову прежнего строго классического стиля».

То же находили и у Шаляпина самые расположенные к нему люди. Бывший директор императорских театров В. А. Теляковский, всегда гордившийся тем, что «открыл» этого великого артиста для академической сцены, писал, например: «После знакомства с Америкой Федор Иванович изменился. .. Как художник и особенно как новатор оперного театра Федор Иванович остановился в своем развитии. В операх он иногда стал переигрывать. ..» Оскудевал и репертуар Шаляпина: «О новых партиях он стал думать мало и чаще сообщал о них интервьюерам, нежели работал над ними, о новых постановках он уже не был в состоянии, как когда-то, говорить взволнованно и долго. Это время было переломом в его артистической карьере. Русская опера уже не интересовала его, как прежде, хотя он ее еще ценил. Теперь его больше стал интересовать тот интернациональный ходовой репертуар, который он будет петь за границей. Недостатки европейских сцен, отданных на эксплуатацию антрепренерам, шаблон европейских оперных постановок, декораций, костюмов и мизансцен его не беспокоили, как когда-то».

Таково было объективное положение дел.

Некоторые балетные миниатюры, вошедшие на чужбине в репертуар Павловой, являли собой перепевы уже пропетых ею песен. В ртом был драматизм ее судьбы. Он был глубоко спрятан среди почестей, окружавших Павлову, и сама она пробовала побороть его каждодневным трудом.

Недаром лишь малая часть воспоминаний посвящена самому искусству танцовщицы. Творческий процесс, основа ее жизни,

порой только угадывался, порой вовсе исчезал в пестрой смене событий и анекдотов.

Ее мастерство побуждало к самостоятельному творчеству первых волонтеров балета Англии, Америки, Австралии. Бывало, Павлова, усталая после выступления на незнакомой и неудобной сцене, за час до отхода ночного поезда осматривала подростков, мечтавших о балетной карьере. Но задерживались в ее труппе только посредственности: незаурядные уходили на поиски собственного пути.

Бесконечно повторялись старые постановки. Но и в частой смене новых работ не было роста. Пропагандируя балетное искусство, иногда впервые знакомя с ним людей в отдаленных углах земного шара и, казалось бы, получая массу впечатлений, сама Павлова творчески не развивалась.

Колоссальный талант ее созрел на родине. Потом, во второй половине жизни, Павлова жила главным образом за счет накопленного раньше.

Репертуар заграничных гастролей Анны Павловой состоял из коротких балетов и концертных номеров со знаменитым «Лебедем» во главе.

Что же представляли собой ее балеты?

Обычно то были одноактные, редко — двухактные балеты-миниатюры. Их ставили для Павловой балетмейстеры Михаил Фокин («Семь дочерей короля джиннов», «Прелюды»), Иван Хлюстин («Пери», «Бал», «Козлоногие», «Дионис»), Лаврентий Новиков («Русская сказка») и другие. Два из них — «Осенние листья» и «Три деревянные куклы» — Павлова поставила сама.

Но едва ли не чаще всего появлялись на ее афише своего рода выжимки из репертуара Мариинского театра, а то и просто вольные фантазии на темы этого репертуара.

К первым относились «адаптированные» редакции «Лебединого озера», «Арлекинады», «Жизели», «Пахиты», «Дон Кихота», «Раймонды», «Коппелии», «Тщетной предосторожности», «Пробуждения Флоры», «Привала кавалерии», «Волшебной флейты», «Феи кукол». Одна лишь «Спящая красавица» шла целиком, но не с оригинальной хореографией Петипа, а в упрощенной постановке Хлюстина.

Ко вторым принадлежали «Египетский балет» и «Роман мумии» — воспоминания о «Дочери фараона», «Амарилла» — реминисцирующая «Эсмеральду», «Снежинки» — фантазия на музыку из «Щелкунчика», наконец «Шопениана» — перепевы Хлюстина из фокинского балета.

Подобные балеты (их давали по два, по три в вечер) не могли утолить тоску Павловой по большому спектаклю, где танцы

имели прочный фундамент хотя и нехитрого, но добротного содержания.

Павлова оставалась привержена классике, что сохранялась только на покинутой родине. Там, на сценах академических театров, рядом с поисками нового, в искусстве незнакомых Павловой молодых балерин, как и встарь, жили баядерка Никия, дочь испанского трактирщика Китри, цыганка Эсмеральда, вечно юная Жидель. Памятные ей с детства «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда» только в советской России продолжали свою непрерывную жизнь.

Для того чтобы жить, спектакли должны были отвечать запросам своего времени. «Лебединое озеро» или «Баядерка» на нашей сцене 1920-х годов были чуть-чуть не похожи на те, какими они выглядели в дни премьеры. Мало похожи и современные редакции этих балетов на спектакли двадцатых годов. Это и есть сценическая жизнь балетного спектакля. Время требовало перемен, но перемены бывали разными. Иной нетерпеливый балетмейстер перекраивал классический спектакль, ориентируясь на ультрамодные течения. Другой пытался сделать доступней и «драматичней» его обобщенный образный язык. Третий корректировал в собственном вкусе отдельные части целого.

Но каковы бы ни были перемены, от них оставался на классических спектаклях лишь благотворный след. Так происходило потому, что традиция сильнее и жизнеспособнее любого поверхностного увлечения. Отметая ненужное, они вбирали в себя, усваивали и перерабатывали в свою пользу действительно ценное, сглаживая напластования разных эпох.

Традиции русской классической школы танца оказались поразительно жизнестойкими в своей чистой основе. Их постепенная кристаллизация в XIX веке закончилась блистательной эпохой хореографов Мариуса Петипа и Льва Иванова, приходом в отечественный балет И. И. Чайковского и А. К. Глазунова.

XX век начался ниспровержением этих традиций, с одной стороны, и борьбой за них — с другой. Одним из главных «ниспровергателей» был гениальный балетмейстер Фокин. Одной из защитниц стала гениальная танцовщица Павлова.

Выход Павловой и Фокина в самостоятельное творчество свершился одновременно. Для Павловой и благодаря Павловой сочинил Фокин едва ли не лучшие свои создания: «Шопениану» и «Умирающего лебедя». Потом произошел разрыв. Активно выступая против рутинной неподвижности императорской сцены, Фокин, в пылу полемики, не чужд был стилизаторским увлечениям. Подчас он разменивал свой крупный талант на

мелочь балетов-пустячков, балетов-безделушек, где внешний драматизм событий и отточенное изящество форм не искупали легковесности содержания.

Павлова также любила новое. Но для нее во все времена оставалась важной и нужной образность академического балета, образность серьезная и глубоко художественная, при всей наивности сюжетов, облеченных в обобщенную условность структурных форм.

В таких балетах Фокина, как «Павильон Армнды», «Евника» или «Египетские ночи», Павлову разочаровал не миниатюризм формы, а миниатюризм содержания. Героини здесь не знали силы страсти Жизели или Никии — ее любимых героинь. В конце жизни Фокин-теоретик выступил против Фокина-практика. Он вступился за школу академического танца и осудил тех, кто все больше отдалялся от нее, опираясь, казалось бы, на его же, фокинский опыт.

Павлова от теории была далека. Но в единственной сфере своей деятельности — практике она была постоянна. Академическая традиция XIX века всегда оставалась для нее неисчерпаемой. Эететические законы, кристаллизация которых шла в течение двух столетий и которые наиболее полно выразились в балетах Мариуса Петипа и Льва Иванова, были основой и ее творчества.

Не будучи революционеркой в искусстве, Павлова, как многие великие художники, обогатила жизнь этого искусства острым ощущением современности. Шаляпин открывал, например, в запетой партии мелышка из «Русалки» тревожившие современников интонации. Он неожиданно вторгался во внутренний мир слушателей. Павлова переосмысляла роли затанцованные, давно потерявшие интерес новизны. Ее исполнение этих ролей на сцене Мариинского театра обозначило тот рубеж, перейдя который театральная и музыкальная классика обретает новую, современную, а потому и вечную ценность.

В русском балетном театре появление Павловой отметило значительный этап его истории: те, кто пришли на сцену после нее, уже не могли танцевать Жизель, Никшо, Одетту совершенно так же, как танцевали их в XIX веке. Сохраняя канонический текст, эти роли психологически усложнились, наполнились напряженным драматизмом, обнаружили новые выразительные возможности.

На смену Павловой явились другие, советские балерины. У них было иное воспитание, иное мировоззрение, иное отношение к жизни и искусству, и это наложило новые художественные краски на образы хореографической классики. Современный

историк балета уже не может говорить об Одетте, не упомянув Марины Семеновой, о Жизели — не называя Галины Улановой, о Никии — минуя Наталию Дудинскую, об Эсмеральде — не подумав о Татьяне Вечесловой, о Китри — забывая Ольгу Иордан. Ведь только благодаря им и собственному их, порой во всем отличному, толкованию классических партий, сохранилось на нашей сцене то неумирающее, вечное, что содержало в себе творчество великой Павловой.

Бесспорна роль Павловой в возрождении балета на Западе. Но западный балет двигался своими путями и от русских мастеров, в том числе и от Павловой, получил лишь исходный толчок. Действительные традиции танца, которые она развивала, сохранились в гораздо более чистом виде не там. Они живут в творчестве советских исполнительниц, никогда Павловой не видевших, родившихся после ее отъезда из России, а то и после ее смерти.

И задачей автора было хоть в малой степени собрать и вернуть русскому балету свидетельства творческой деятельности Павловой на ее родине, разбросанные в различных документах эпохи. Тут она сложилась как художник. Последующая биография Павловой богаче внешними событиями, но внутренне, духовно статична. Трагическая заторможенность художественного развития, должно быть, и порождала бешеный темп скитаний. Несмолкаемый стук колес помогал забыть, что путешествие в глубины искусства окончилось.

Настоящие страницы посвящены тому, первому путешествию — оно-то и дало миру великую Павлову. Это эскизы, но построены они на строго выверенных фактах из жизни и творчества Павловой; даже беллетризованные диалоги и раздумья действующих лиц основаны на документальных материалах. Такая свободная форма избрана потому, что в советской литературе о балете еще не было книги о творческой судьбе Анны Павловой, и первая попытка не может претендовать на большее. А то, что главным местом действия остается Россия, вызвано, по-крайней мере, двумя причинами. Во-первых, русский период наименее освещен в литературе о Павловой. Во-вторых, по убеждению автора, именно он был главным и объясняет все в творчестве великой русской танцовщицы.

Анна Павлова

В двадцатых годах на фоне портрета Анны Павловой снялась группа деятелей русского искусства.

В кресле вольно раскинулся Шаляпин. Опершись рукой на спинку его кресла, положив другую на плечо Москвина, собранный, замкнутый стоит Станиславский. Рядом задумался, скрестил руки Качалов. Около — автор портрета Сорин.

Покой снимка статичен. Не то, что покой движения, схваченный в портрете. Танцовщица летит, опустив руки в белое изобилие юбок, смиренно склонив голову на гордой шее. Темные волосы обрамляют высокий и чистый лоб. Полузакрыты глаза под прямыми бровями. Сжатые губы тронуты горькой усмешкой. Трагическое лицо.

Такой она была последнее десятилетие жизни.

«Мы — дети страшных лет России»,— писал в начале первой мировой войны Александр Блок, оглядываясь на путь своего поколения.

Россия. Не ее ли желанный образ манил Павлову, заставлял вновь и вновь переплывать океаны, пересекать материки? Елка на борту парохода, идущего в водах экватора... Цветок, пересаженный из Северной Америки в Англию потому, что такие росли в русской деревне... Борщ и каша, поданные русской прислугой в уютном лондонском доме... Что это — капризы? Или приметы тоски?

Уютном? Скорее он был комфортабелен, Айви Хауз — Дом в плюще. Просторные комнаты, удобные вещи. В холле — витрины, а там свидетели путешествий: подарки Индии, и Японии, Мексики и Китая, австралийского континента и скандинавского побережья. В парке, на пруду, сытые лебеди с подстриженными крыльями. В оранжерее растения и птицы разных стран. Говорят, многие из этих птиц погибали в чужом климате, в неволе, заставляя плакать хозяйку. Но она без конца повторяла жестокий опыт. Что понуждало ее? Надежда? Или месть судьбе? ..

После странствий дом представлялся оазисом. Но отдых утомлял сильнее работы. Меньше всего прельщала светская жизнь. Анна Павлова — некоронованная королева, почетная гостья любых празднеств — редко их посещала. Празднества нарушали иллюзорность жизни. Лучше было ждать дней покоса в парке Айви Хауза. Там сено пахло так же, как в Лигове, когда бедное детство было счастливой реальностью, а танец — казался мечтой. .. Теперь единственной реальностью стало искусство.

Но ведь искусство танцовщицы недолговечно. День ото дня

становится короче дыхание, уходит техника, не поддаваясь тренажу. Вот из большой программы выпал номер. Но за ним скоро последует другой, третий... Наступит час, когда знаменитое имя не заслонит, не скроет утраченного...

Может быть потому смерть, настигшая в Гааге, не встретила сопротивления? Не все ли равно, какое место земного шара станет последней остановкой в пути...

«Около полуночи она открыла глаза и подняла с усилием руку, как будто бы, чтоб перекреститься»,— пишет биограф. В половине первого ночи, 23 января 1931 года, Павлова умерла. Ее последние слова были:

— Приготовьте мой костюм Лебедя...

Много лет прошло с тех пор, как Лебедь появился впервые. Это случилось 22 декабря 1907 года на одном из благотворительных концертов, столь частых по тем временам. Афиша извещала, что спектакль состоится «в Мариинском театре, для усиления средств благотворительного общества ее императорского высочества великой княгини Ольги Александровны в пользу новорожденных детей и бедных матерей при императорском родовспомогательном заведении (Надеждинская, 5)».

Непривычно пустынна сцена. Нет кордебалета, декораций. Нет оркестра. Нет разбега танцовщицы из кулис и позы в центре сцены на вступительных аккордах вариации. Да и вообще нет вариации, с ее отточенной старыми мастерами трехчастной формой.

Когда вспыхнул свет, не лунный, как повелось после, а беспощадно резкий, «концертный», танцовщица стояла в дальнем углу, опустив голову, уронив скрещенные руки. Это казалось тем более странным, что костюм был знаком: лебяжий пух на лифе и тюниках, прилегающие к вискам белые перья Одетты из «Лебединого озера». «После одного такта вступления арфы, с первым звуком виолончели она подымается на пальцы и тихо и грустно плывет через сцену»,— указывал постановщик в экспозиции танца.

Фокин сочинил для Павловой танец-монолог, танец-мелодекламацию. Жанр мелодекламации был в моде: музыка подгонялась под эффектные стихи, стихи писались на подходящую музыку. Теперь он перекочевал и в балет. Гений хореографа и исполнительницы сохранил ему жизнь и тогда, когда мода давно отошла. Но приметы жанра остались в патетической романсности музыки, взятой из «La vie des animaux» Сен-Санса. Впрочем, музыка чаще сохраняет в действии формы, ставшие для драматического театра достоянием истории.

А танец Лебедя сам был музыкой. Больше того, он облагораживал салонные вздохи аккомпанемента, подымаясь к той ступени обобщения, когда образ выходит из границ своего искусства, делаясь знамением времени.

Лишь через несколько лет перед названием «Лебедь» появился эпитет «умирающий». Сначала преобладала тема лирического покоя.

«Если можно балерине на сцене подражать движениям благороднейшей из птиц, то это достигнуто: перед вами лебедь», — говорилось в одной из первых рецензий.

Руки-крылья приоткрывались, расправлялись, вторя раздумьям виолончели. Чуть заметный перебор ног—словно вьется струя по озерной глади позади скользящего Лебедя. Песня печальна без горечи. На последних аккордах белая птица опускается наземь, прячет голову под крыло. Может быть, это смерть. Но какая умиротворенная...

Покой 1907 года. Обманчивый покой. Казалось, навсегда отгремели выстрелы. Но осталось тревожащее, непонятное, неразгаданное.

Спустя полгода Лебедь вылетел в мир. Весной 1908 года, как только закончился театральный сезон в Петербурге, Павлова с группой товарищей по сцене, преимущественно молодых, отправилась в первую заграничную поездку.

Среди спутников были танцовщицы Биль, Эдуардова, Горохова, танцовщики Больм, Обухов, Ширяев, Кусов. Спектакли начались в Гельсингфорсе, потом их показали в Стокгольме, Копенгагене, Праге, Берлине.

На следующий год — опять Берлин, а по пути Варшава. Затем — Прага и Париж, первый балетный «русский сезон» в Париже.

Невзгоды гадкого утенка из сказки Андерсена кончились, когда он превратился в прекрасную птицу. Лебедь Павловой был прекрасен с минуты рождения, но это не избавило его от невзгод. Он пронес свою красоту сквозь испытания равнодушием, невежеством и снобизмом.

Где приходилось труднее? В мюзик-холле Лондона после костюмированных собачек и перед обнаженными дрессированными герлс или в австралийском сарае для стрижки овец с наскоро сколоченной эстрадой? Павлова не ответила бы. Просто надо было добиться, чтобы с последним аккордом, с последним движением наступила внятная тишина. Этого она добивалась. А потом? Не все ли равно, награждали ее беззвучными рукоплесканиями леди в лайковых перчатках или бросали сомбреро к ее ногам пылкие мексиканцы...

Вера в могущество танца превращала профессию в искусство,

отделяя исполнительство Павловой от виртуозного мастерства многих замечательных танцовщиц.

Надо было передать в танце жизнь человеческого духа. Лебедь и должен был сделать это. Каждый вечер Павлова отдавала его людям. Каждый следующий вечер, лебедь возрождался таким же и немного иным. Проникая в миллионы душ, он словно вбирал в себя их отклик. Постепенно лирика окрашивалась трагизмом. Движения оставались неизменными — менялся их смысл. Все напряженнее становилась поступь нервных ног, резче обозначались контрастные повороты головы и тела. Руки-крылья поднимались, падали, вдруг приникали к груди, где теперь в белом оперении кроваво пылал рубин. На их поднятые кисти, на стрельчато сплетенные пальцы склонялось лицо... И не «спящая заводь», не «вечер отгорающий», да и не весь заунывный антураж «Лебедя» Бальмонта, что любили подтекстовать к «Умирающему лебедю» иные танцовщицы, а совсем другой образ возникал здесь:

На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...

«Гамаюн, птица вещая» — еще в прошлом веке, в феврале 1899 года, написал эти стихи Блок, девятнадцатилетний студент.

Весной того же года восемнадцатилетняя Павлова окончила Театральное училище и стала артисткой императорских театров — госпоя;ой Павловой 2-й.

Кончилось детство. Теперь оно казалось коротким. В училище — как в монастыре, где обедни, вечерни, трапезы, привычно чередуясь, сливают дни и разве что парадные службы метят бег времени.

Устав школы был монастырски суров. Из утра в утро нагретую сонным дыханием тишину дортуара рассекал звонок. Горничная, наспех умытая, с небрежно заплетенной косой, размахивала колокольчиком — едва ли не тем же, что и при Екатерине II. Девицы шли в раздевалку, заставленную шкафами, куда вешали балетную «форму», складывали трико и туфли. А в центре невесть с какой поры громоздился круглой каруселью умывальник, блестя начищенной медью. Вечерами в него наливали ведрами воду, и к утру она становилась «комнатной». Но плечи и грудь, подставленные под один из ощетинившихся вкруговую кранов, долго ныли от холода. Потом молитва в длинной столовой, где скапливаются по углам тени, убегая от лампы. Жидкий чай с казенными булками. Урок...

Зимой только к концу больших батманов начинало светать в

клетках высоких окон, и напротив, на другой стороне улицы, зеркальным отражением проступали такие же окна, сдвоенные колонны, твердый рисунок россиевского фриза. Чем ближе к весне, тем раньше брезжил серый рассвет, в приоткрытую форточку вдруг проникало цоканье копыт по торцовой мостовой: извозчичьи пролетки редко заезжали в Театральную улицу.

А рядом, в двух шагах — завернуть только за угол Александринки, миновать сквер, где у ног царицы расположились, как на куртаге, вельможи,— и вот он, Невский проспект! Там цветочные, кондитерские, ювелирные лавки, чудеса Гостиного двора. Там гуляет, катается в экипажах вся та публика, которую никак не разглядишь через рампу, через яму оркестра, стоя на сцене в группе амуров-учениц.

Какая воспитанница не мечтала о часе, когда можно будет смешаться с этой толпой?

Многие, но не воспитанница Павлова.

Светские радости занимали ее так же мало, как и непременные в старших классах романы. Ей было безразлично, кому из мальчиков подать руку в мазурке, с кем попробовать двойной пируэт на пальцах. Оживление перед общей репетицией оставляло ее равнодушной. Она не поверяла закадычной подруге сердечной тайны, потому что тайны не было. Да и была ли подруга?..

Подругами были все. Привыкли, что Нюра Павлова часто сидит в стороне, перебирая пальцами темно-русую косу. Тогда ее лучше оставить в покое. Зато, если вдруг рассмешат, в улыбке поднимутся уголки губ, в печальных глазах запляшут искры. Такой неожиданной и разной она была всегда.

Девочка родилась семимесячной глухим зимним утром — 31 января 1881 года. Умудренные опытом соседки качали головами: положить бы под образа, пусть летит невинная душенька к богу. Но упрямая мать кутала хилое тельце в вату, берегла хрупкую жизнь. Не заладилось счастье с мужем, может, порадует дочка.

И девочка росла, вытягиваясь в частых болезнях. Хорошо что у бабки был в Лигове домик, что парное молоко пахло клевером, что тишину сторожили кузнечики. Там и научилась она понимать ритм падающего снега, простой смысл полета стрекозы, признаки увядания и расцвета.

Природа севера, где медленно растет трава, где протяжны белые ночи, раздумчиво постоянен осенний дождь, а зимние вечера тянутся мягкой пряжей,— природа севера воспитала много мечтателей и фантастов. Здесь к тому же привычку мечтать не ограничивали. Научили молитвам, рассказывали сказки, дарили дешевые книжки с картинками: эти можно было читать, а те —

раскрашивать неяркими цветными карандашами. И мечты приходили неуловимые, бесформенные.

Мечты не в фокусе.

И чуда могло не случиться...

1890 год. Утреннее представление «Спящей красавицы». Недавно состоялась премьера. Наверно, потому в партере полно балетоманов. Всяких: тучных и поджарых, в мундирах и визитках, с безупречными проборами и лысых. Они еще не остыли от впечатлений.

— Каков Петипа! Старику, поди, за семьдесят, а воображением по-прежнему юн!

— Не столько юн, сколько заморожен: сочинил новый апофеоз, какие мне с детства помнятся. А я ведь, батенька, еще Адель Гранцову видел.

— Помилуйте, но тут Чайковский!

— Вы это, сударь, так сказали, словно всем ваш Чайковский великую сделал честь. Спросили бы у кордебалетных, каково им в этой симфонии вместе в такт попадать.

— Говорят, государь сказал: очень мило.

— Очень мило, очень мило. Ну, это по-разному можно понять...

А в ложах дети. Тоже разные: застенчивые и возбужденно ерзающие, нарядные и принаряженные, бывавшие в балете и первый раз попавшие в театр. Для них спектакль начинается с порога. Во-первых, всего множество: лестниц, коридоров, дверей. Во-вторых, все торжественно: крутобокая белизна лож украшена золотом, золотые кисти оттягивают атлас драпировок, каждая ложа — как корабль, обитый внутри бархатом. Когда потихоньку меркнет хрустальное солнце люстры, корабли отправляются в путь.

Музыка сначала угрожает злым колдовством. Потом страшное растворяется в светлой волне звуков. Тяжелая стена занавеса уходит ввысь, и в ложах-кораблях шепотом делятся впечатлениями.

Каждый путешественник запоминает самое интересное. Один станет дома сражаться с собственными валенками, увидев в них крыс из свиты Карабос. Другой нарисует, вырежет, склеит замок уснувшей царевны. Третий, закинув через плечо расшитую скатерть, вообразит себя королем. Десятки девочек еще по дороге домой окажут:

— Я вырасту и буду танцевать, как принцесса Аврора.

Только одна сдержит слово.

Расплывчатый фокус зрелища сосредоточился на фее в белом. После предусмотренной сумятицы выходов, шествий, после

объяснений руками, неясных и привлекательных, после парада фей, окруженных прислужницами и пажами, она осталась на сцене одна.

Вариация феи Кандид — значилось в программе. Неискушенной зрительнице повезло: немногие из балетных фей так бесхитростно поэтичны. Переступая в колыбельном напеве с носка на носок, танцовщица движется неспешно. Узорчатые шаги разрезают глубокое пространство по диагонали, а тело легко колеблется из стороны в сторону, увлекаемое и убаюкиваемое руками. Простые движения. Но, вспомнив их, услышишь музыку, услышав музыку, вспомнишь движения, так плотно притерты грани мотива и танца.

Пройдет десять лет — вариацию феи Кандид поручат танцовщице Павловой 2-й.

Балетоманы приготовятся по статьям разобрать новенькую...

Есть ли ей девятнадцать лет? Недавно кончила школу, а вот дают ей одно сольное место за другим.

И какая-то она от всех отличная. Чересчур худощава. Ножки, правда, прелестны: так круто выгнут подъем, так пластично обозначен каждый мускул, благородна лепка тонкой щиколотки, высокой икры. Зато руки еще чуть угловаты, картонная корона будто тяжела для маленькой головы на гибкой шее.

Но с первых тактов танца этой феи Кандид волшебный покой окутал дворец короля Флорестана. Невесомы были шаги, хрупкие руки плели чистый узор, доверчивая улыбка в темных, наивно-серьезных глазах сулила новорожденной принцессе безмятежное детство... Вот в финале танца фея склонилась, вслушиваясь в певучую фразу...

Тихо вздохнули руки, еще раз, еще... И с последней улетающей нотой она вдруг поднялась и на мгновение сохранила зыбкий арабеск на пальцах...

Арабеск Анны Павловой. Его загадку уловил потом Серов в плакате, написанном для русских сезонов в Париже.

Музыка павловского арабеска звучала но-разному: стремительно и сдержанно, напряжением воли и робким раздумьем. Здесь могли чудиться звон спущенной стрелы, шелест стрекозьего крыла, шорох опавших листьев. Сравнения возникали изысканные и все же словно впервые открытые. К тому же они буквально реализовались в образах ее танцевальных композиций. То, к чему прикасалась Павлова, становилось важным: вдохновение открывало исключительное в банальном, мастерство искупало непритязательность замысла, интуиция определяла строгий отбор выразительных средств.

К тому же искусство Павловой было академично. Недаром

изо дня в день, из года в год отрабатывали в школе накопленные поколениями навыки. По сути дела эти навыки только здесь и сохранялись. Академия танца, основанная в Париже, давно уступила свои лавры Петербургскому училищу. Правда, тут французские термины произносили с сильным русским акцентом, иногда безбожно коверкали. Но это дела не портило: русский акцент в балете иностранцы давно признавать научились.

Еще бы, полтораста лет прошло с тех пор, как ловкий француз Ланде открыл в верхних покоях Зимнего дома с соизволения Анны Иоанновны русскую школу танцевания. Тогда появились первые Флоры и Венеры, Аквилоны и Марсы из русских крепостных. За кулисами они отзывались на клички Агашей, Анюток, Тимошек, а на сцене плясали под какую угодно стать. Просто удивительно, откуда бралось чутье! Приведут сопливую девчонку, а глядь, она уже танцует Медею или Дидону, соблюдая все правила классицизма, да так, что ахнул бы сам славный Новерр. Настала пора романтизма — и русская сцена наполнилась сильфидами и наядами того же крестьянского происхождения. Да и позднее крестьянские плясуньи перенимали у мускулистых итальянок новейшие фокусы балетной техники, вплоть до фуэте.

Стили и приемы танца сменялись быстрее жизненного уклада. Дедовских обычаев держались крепко. И пусть почти полвека протекло с отмены крепостного права, а без бумаги, справленной в волостном правлении, крестьянская жена не смела уехать от мужа. Мог при желании и по этапу вернуть...

1. Вероисповедания: православного.
2. Время рождения или возраст: 40 лет.
3. Род занятий: прачка.
4. Состоит ли или состояла ли в браке: состоит.
5. Находится при ней: дочь Анна (от первого брака).

Предъявительница сего Тверской губернии Вышневолоцкого уезда Осеченской волости деревни Бор солдатская жена Любовь Федорова Павлова уволена в разные города и селения Российской империи от нижеписанного числа по десятое октября 1899 года.

Дан с приложением печати тысяча восемьсот девяносто восьмого года октября десятого дня.

Волостной старшина М. Жуков.

Кто знает, каких трудов, может быть слез стоила эта бумажка женщине, хотевшей последний год дочернего учения побыть около своей Нюры.

Семь лет уже, как она, жена запасного рядового Матвея

Павловича Павлова, привела дочку в школу.

Вот тогда Нюра выглядела довольно-таки неприглядным утенком: волосы прилизаны назад, и на темном шерстяном платьице две нитки фальшивого жемчуга.

И не чаяла, что возьмут. А взяли.

Каждый день поливали пол из проржавевшей лейки. Девочки в серых полотняных платьях (квадратный вырез открывает шею, юбка спускается до половины икры), взявшись левой рукой за палку, протянутую у трех стен, начинали мерно приседать, развернув ноги носками врозь: первая, вторая, пятая позиции. Плавные движения сменялись отрывистыми. Вытянутые пальцы ноги упруго вытягивались в пол — вперед, в сторону, назад или же, скользнув до колена другой ноги, устремлялись как можно выше в воздух в мягком батмане. Упражнения повторяли то с одной, то с другой ноги по восемь, шестнадцать, тридцать два такта. Потом выходили на середину. Гимнастика постепенно превращалась в танец. Позы адажио, следуя в разных комбинациях, сливалиеь в танцевальную фразу. Прыжки и скольжения аллегро набирали мало-помалу размах и силу. В конце урока выстраивались в шахматном порядке, чтобы каждая видела свое отражение в четвертой, зеркальной стене, и перегибались вперед, назад, из стороны в сторону, помогая округлыми взмахами рук.

Екатерина Оттовна Вазем, серьезная дама, неукоснительно следила за всеми:

— Не отрывайте в приседании пятку от пола. Поднимаясь на полупальцы, втяните колени.

И так десятки раз.

Сегодня ноги затекли от упорных повторов. Завтра, может быть, тело будет словно налито свинцом. Но пройдет неделя, и оно точно проснется по-новому свежим и легким.

Когда-то Вазем была балериной. Первая Никия в «Баядерке». Но будто и не помнит об ртом:

— Танцевать успеете после. А сейчас... И-и раз, повторим battements soutenus.

Тяжелее, чем многим, приходилось воспитаннице Павловой.

— У вас, милая, сил недостаточно. Я скажу доктору, чтобы прописал вам рыбий жир...

Сил действительно маловато. Зато есть воля, упрямство. Переодевшись в шерстяную синюю форму с белыми передником и пелеринкой, надо сидеть как ни в чем не бывало на географии, истории, законе божьем. Надо твердить на рояле гаммы. Надо, подвязав капор, натянув узкую шубку, вышагивать в парной шеренге на прогулке по двору, куда смотрят окна квартиры

директора театров и двухсветного репетиционного зала.

7 ам, в зале, всегда полно актеров. На общие репетиции воспитанниц приводят заранее. Для них поставлена сразу у двери деревянная скамья.

После школьного однообразия в глаза ударяет пестрота пачек, часто подколотых двойными булавками (чтобы торчали, по ходкому словечку, «петухами»), богатых шалей, даже меховых накидок, в которые зябко кутаются иной раз самые последние кордебалетчицы. Уши и пальцы у этих переливают драгоценностями.

Кто-то «разогревается» у палки, кто-то повторяет финальную цепочку туров своей вариации, кто-то разучивает с партнером новую поддержку.

У стен стоят, облокотись на палку. Сидят те, кому незачем упражняться: дальше второй или четвертой линии в общем вальсе им все равно не выбраться. Есть и полные, домовитые дамы, на танцовщиц вовсе не похожие: они вяжут, вышивают, переговариваются шепотом. Им скоро на пенсию.

Нестройный говор смолкает, когда появляется репетитор.

Лев Иванович Иванов обычно проходит в правую дверь, поднимаясь по нескольким ступенькам в дал из помещений актеров. Поэтому сначала показывается лысеющая голова, добродушное одутловатое лицо с неуверенно сидящим на переносице пенсне со шнурком. А потом и весь он — тучноватый, ленивый, неповоротливый, одетый во что-то бесформенное горохового цвета.

Лев Иванович работает трудно. Прежде всего для самого себя. Он давно понял: за Петипа не угнаться. Тот может украсить танцем пустейшую музыку, зная притом разницу между Минкусом и Чайковским. А вот он, Иванов, не умеет расшивать узорами водянистые мотивчики. Сам мается и других мучает. Все тогда видится какое-то одинаковое, казенное, что вызывает у него отчаянную лень, у актеров насмешки. Они и передразнить могут: любя, но обидно. Однажды, репетируя в Красносельском летнем театре концертный номер, развел по сторонам сцены двух танцовщиц, задумался... Только открыл рот, а кто-то из кулис возьми и пропищи:

— Pas ballonne навстречу друг другу!

И ведь угадала, негодница!

Зато как работала труппа, когда ставил половецкие пляски к премьере «Князя Игоря»! Или танец снежных хлопьев в «Щелкунчике». Или вторую картину «Лебединого озера». Там музыка не только не мешала,— напротив, открывала в душе такое, о чем и сам не подозревал. Четко отбирала тогда мысль

стихийный наплыв образов.

Мариус Иванович поморщился, когда на репетиции зал встретил аплодисментами половца-лучника. И не дал поставить «Лебединое» целиком. Пришел больной, посмотрел лебедей, помрачнел и объявил, что крестьянский вальс и праздник во дворце поставит сам. Смешно! Ему ли завидовать?

Хороша была Леньяни — Одетта. Непохожа на других гастролерш. Как влюбилась в русскую музыку, как угадала плавность русской повадки! Недаром просит называть себя Пьериной Осиповной. Вон стоит, дожидаясь начала. Щупленькая, маленькая, завернулась чуть ли не по уши в какую-то невзрачную кацавейку, а глаза живые, быстрые.

Спектакль репетируют для коронационных торжеств в Москве, На счету у Петипа уже не первый: в 1883 году сочинял к восшествию на престол Александра III балет «Ночь и день», сейчас, в 1896 году, к восшествию Николая II — «Прелестную жемчужину». Заняты будут лучшие актеры, из школы выбрали детей, наверно, сотню, в Москве еще из Большого театра прибавятся многие.

Главную роль репетирует Леньяни. А Кшесинская просто сама не своя от злости. Сегодня вошла в зал непереодетая. Горда, как герцогиня, и не то чтобы красива, а интересна очень: холеная, капризная и энергичная.

Будто бы ей в дирекции дали понять, что неудобно бывшей фаворитке танцевать перед молодой царицей. Ну, она, говорят, нажала на все пружины, и великий князь Сергей Михайлович, — нынешний ее,— уже ездил к государю с просьбой. Матильда Феликсовна своего добьется...

Левая дверь — дверь святилища, куда доступ открыт не всем, — торжественно распахивается, и на пороге встает худощавый, прямой, зоркий старик. Он идет между поспешно и почтительно расступившимися актерами, Сдерживая чуть заметную тряску головы. Он словно только что вымыт дорогим французским мылом: волосок к волоску расчесаны, бородка с густой проседью и завитые кверху усы. Костюм щегольски вычищен, ослепительно белый крахмальный воротник подпирает сухие щеки, манжеты спускаются на вздувшиеся голубыми венами руки.

Это Петипа.

Репетируя, он неизменно ровен. Даже когда пылко, по-галльски сердится. Если доволен, не без хвастовства приговаривает: «Bien, Ыеп», всматриваясь в хитро разведенную группу, в живописно раскинутый узор из стоящих, коленопреклоненных, лежащих людей. Он знает цену себе, бессменному хозяину балета северной столицы. Иные газетные

писаки стали позволять себе намеки на то, будто он устарел. Абсурд! Его фантазия неистощима. Кто сумеет, как он, распорядиться массой, угадать талант, подать танцовщицу с выгодной стороны? Сколько он уже поставил спектаклей — египетских, индийских, черногорских, норвежских, испанских. Правда, он ни разу не тронул русского сюжета. Но рто тоже мудро. Уже все, по его мнению, сказал в 1864 году в «Коньке-горбуике» Сен-Леон.

О пустившись в кресло, Петипа кивает аккомпаниатору.

Репетиция началась. Леньяни танцует с Гердтом: она — Жемчужина, он — Гений земли.

Музыку сочинил капельмейстер Дриго.

Петипа позаботился заполнить ее гибкий рисунок непрерывно льющимся танцем.

Леньяни вносит покой в самые виртуозные движения, и партнер отпускает, ловит, подхватывает ее, нигде не нарушая кантилены адажио.

Поразительная точность. Поразительно выглядит Гердт даже в резком свете весеннего дня. Ему шестой десяток, а он юношески строен. Рыцарски благородный, мужественный...

Заключительная трель аккомпанемента возникает в кружевном плетении pas de bourree балерины. Упругий мягкий толчок, матовый перелив туров, и танцовщик удерживает партнершу в позе ныряющего полета.

Секунду поза длится в падающем из окна косом снопе солнца, полном пляшущей пыли. Потом все обернулись на прерывистый вздох из угла, где скучилась школа. И Гердт, заботливо оправив смятые тюники Леньяни, поставил ее на ноги и тоже с улыбкой туда посмотрел.

Уже сезон училась у него воспитанница Павлова. «Способной, но слабенькой» отрекомендовала ее Вазем.

Что ж, правильно. А сейчас девочка еще в невыгодной поре: в той, когда вытягиваются настолько, чтобы положить руку с нижнего ряда палки — для младших классов — на верхний, и с непривычки не знают, куда девать рти самые руки все остальное время.

К тому же она тонка, как спичка. Ноги хороши. Даже, пожалуй, слишком: при таком от природы выгнутом подъеме трудно сохранять устойчивость на пальцах.

И все же между учителем и ученицей сразу возникла симпатия. Собственно, он высмотрел ее еще на приеме и настоял, чтобы взяли рту серьезную девочку, не имевшую протекции.

В ней угадывалось то, что тогда называли талантом, а позже сухо: индивидуальностью. Тот дар, что, как философский камень,

превращает в золото все, к чему бы ни прикоснулся.

Ради нее Гердт ворошил в памяти забытые образы романтического балета. Случалось, ей не давался виртуозный пассаж современной вариации, рассчитанный на крепкие мышцы. Тогда в конце урока учитель показывал танец с тенью из балета «Наяда и рыбак»: еще мальчиком он запомнил в нем Карлотту Гризи — волшебницу с фиалковыми глазами.

— Не надо отчаиваться, — говорил он. — Технике можно научиться, грации не приобретешь. Повторим-ка еще этот ход.

И Павлова, разбежавшись на пальцах, останавливалась в намеренно незаконченной позе: бесплотная Ундина увидела, что от ее ног протянулась тень, и задумчиво, удивленно всматривается в нее, сохраняя простертыми руками равновесие хрупкого тела.

Ясная фраза — и сколько в ней смысла: человеческое пробуждается в дремавшей душе.

«Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация», — писал как раз в те годы Чехов. Гердт прожил жизнь в искусстве движений, чтобы прийти к тому же выводу. Позже Энрико Чекетти научил Павлову секретам виртуозной техники. Но, овладев, казалось бы, невозможным, она сдержанно отказывалась or него.

Как о «странном капризе» Павловой рассказывал много лет спустя танцовщик ее труппы, анг- . личанин Альджеранов:

«Она увидела, что одна из девушек неуклюже пробует fouette.

— Вы хотите учить fouette? — сказала она на ломаном английском. — Я показываю вам.

Она стала в позицию, свертела тридцать четыре fouettes. На ходу подобрала сброшенную шаль и продолжила путь в свою уборную».

Чекетти понял потом, что la divina Anna имеет право, постигнув технические тонкости, вовсе не хотеть пользоваться ими. В школе он не занимал ее, чужую ученицу, в своих постановках. Зато рте делал Петипа.

В 1898 году Петипа возобновил между прочим анакреонтический пустячок на музыку Пуни «Две звезды», сочинения еще 1871 года. Для школы то была великая честь, хотя причину все хорошо понимали. На будущий год кончала одна из его дочерей — Любовь Петипа. Умный маэстро назначил ей третью по списку роль Венеры: тем более, что лентяйка и здесь едва ли была пригодна. Звездами были две ее сверстницы, предвыпускные ученицы — Станислава Белинская и Анна Павлова. Партию Адониса исполнял выпускник. Звали его

Михаил Фокин.

Способные, прилежные подростки, Павлова и Фокин просто отличная пара. Конечно, выпускницы класса Чекетти — Любовь Егорова и Юлия Седова — посильнее, да и Белинская тоже. Но Павлова удивительно умеет поймать в партии поэтическую суть и придать ей свою окраску. Это Петипа заметил давно. Например, забавно: на репетициях, когда она танцует соло, Фокин смотрит не отрываясь, бессознательно помогая ей в трудных местах движением головы. А Павлова выпевает каждую ноту и, надо сказать, находит что-то свое в заигранной музыке Пуни.

Незаурядный лирический дар.

Лирический! Только ли?

Через год на сцене Михайловского театра, где вошло в обычай показывать балетные вечера учеников, Павлова танцевала уже в собственном выпускном спектакле. И Гердт решил всех удивить.

Сначала он провел несколько опытов в школьном театре. Репетиции там всегда праздничные. Вызывали туда в любое время, когда Павел Андреевич бывал свободен от своих обязанностей балетного премьера.

Сидя в классе, девицы следили за уроком рассеянно. Спрашивать последний год избегали. Знали: у всех не то на уме. И верно, слушали вполуха, поглядывали на дверь. Наконец она отворялась:

— Прошу извинить, — объявляла классная дама. — Павел Андреевич уже прошел в театр.

В ее сопровождении чинно шествуют мимо инспектрисы. А та будто закована до подбородка в глухое черное платье, неприступна, как памятник, на своем всегдашнем посту — у столика посреди широкого коридора, куда выходят двери всех классов. Даже встретив ее второй, третий раз на день, лучше поспешно присесть, лепеча:

— Bonjour, Варвара Ивановна!

А завернув за угол — бегом, минуя лазарет, и, по трем ступенькам, в кулисы небольшой, но глубокой сцены. Занавес раздвинут, и через оркестр видны ряды кресел. Здесь бывает отборная публика.

Случались вовсе закрытые спектакли. Тут-то и пробовал Гердт выпускать Павлову в самых неожиданных партиях.

Постепенно он убеждался: любой задаче она не ответит фальшью. Ее тело способно стать невесомым, утонченные линии — прозрачно светлыми, мягкими. Стоит ей посоветовать — движение заострится, засверкает. И вдруг ломкий, угловатый прыжок растает в плавном русском ходе, уступит упругой

гибкости, дразнящей силе в испанской пляске, обернется новыми гранями в горделивой мазурке.

Гердт рад отдать все, что знает. Но в чем-то она уже мудрее. Да и никто в школе и театре не способен научить тому, что известно ей по странной догадке.

Покамест в русском балете царит уверенный и ясный академизм. Покоем овеяны классические пропорции созданий Петипа. Что изменилось за последнее десятилетие, незаметно протекшее от «Спящей красавицы» до «Раймонды»? Лев Иванов сочинил своих лебедей? Но он и сам не понимает, что шагнул в XX век, что, веруя в незыблемость балетных основ, сильно пошатнул привычное.

Откуда же берутся у девочки, ученицы, воспитанной в правилах строгого режима, в искусственной атмосфере оранжереи, все эти капризные смены настроений? Почему так тревожат, так будоражат и печаль ее и радость?

Балет — как заколдованный замок, где все пребывает в неподвижности.

В других искусствах все сместилось и понеслось.

Сколько поэтов! Среди них начинающий Блок. Сколько прозаиков! Не сегодня-завтра встретятся Чехов и Горький. Сколько художников! Им уже мало писать картины, они выпускают и журналы с увлекательными названиями, например «Мир искусства», судят обо всем, включая театр и литературу. Многие пришли работать в театр: у Мамонтова в Москве, в Русской частной опере первый человек — художник. Да и не у одного Мамонтова. Управляющий конторой московских императорских театров, господин Теляковский, пригласил в казенную оперу художника-станковиста Коровина.

Все перепуталось. Прославился Художественнообщедоступный театр: возглавляют его купеческий сын Алексеев, по сцене Станиславский, и литератор Немирович-Даиченко.

Но все циклоны и водовороты событий благополучно минуют балетный театр.

Здесь никто не принял всерьез «Клоринду»; Этот балет только что, в 1899 году, поставил для школы рядовой танцовщик, учитель средних классов Александр Горский.

Здесь никому не интересно, почему бегает по музеям, учится играть на народных инструментах, рисует, запоем читает танцовщик Фокин. Он прошлой весной кончил школу, получает сольные места. Другой бы доволен был, этот же все что-то ищет...

А. Павлова — ученица Петербургского театрального училища

А. Павлова и М. Фокин — серенада «Арлекинада». Мариинский театр

А. Павлова — Флора, М. Фокин — Аполлон «гПробуждение Флоры» Маршинский театр

Принцесса Флорина «Спящая красавица». Маринский театр

Снег «Камарго». Маршинский театр

А. Павлова и М. Фокин «Камарго». Маринский театр

Аспиччия «Дочь фараона» Маршинский театр

А. Павлова и Г Кякигт — pas de deux «Наяда и рыбак». Маршнский театр

А выпускной спектакль Павловой газетами не отмечен. О нем вспомнят потом, задним числом.

«В один из вечеров нашей бледной и вялой северной весны, когда периодически, через каждые пять минут, льет дождь и проясняется небо, когда холод и грязь одолевают петербуржца, — я попал в уютный уголок, в светлое, теплое и зеленое царство дриад».

Так описанием выпускного вечера Павловой начал очерк о ней известный балетный критик Валериан Светлов, горячий сторонник Петипа, что не помешало ему стать потом еще более

пылким сторонником Павловой, Фокина и сурово иной раз выговаривать, скажем, Кшесинской за ее художественную консервативность, нечуткость к новому. Очерк о Павловой вошел в книгу Светлова «Терпсихора», изданную в 1906 году.

Спектакль состоялся 11 апреля 1899 года.

Гердт скомпоновал «балет-картинку» на сборную музыку Пуни и назвал ее «Мнимые дриады». Вполне старомодный опус в духе балетных комедий о «нечаянной любви», где вельможи и простолюдины процветают в завидном единстве.

«Был на сцене молодой граф с своим другом студентом,— вспоминал Светлов,— был старый дворецкий с своей молоденькой, юной дочерью была баронесса, ее подруги, ее воспитательница, крестьяне и крестьянки, которых прежде звали в балете пейзанами и пейзанками. Словом, самый обыкновенный ученический спектакль».

Действительно, обыкновенный. Незамысловатая интрига занимала ничтожное место, а после «мнимые дриады» — и баронесса, и дочь дворецкого, и все их знатные и незнатные подруги — соревновались в танцах, увлекая за собой графа, студента и молодого крестьянина. Танцы исполнялись на музыку из разных балетов. Тут Гердт ничего не сочинял. Важно было показать, что ученицам по плечу расхожий репертуар. Идиллическое зрелище завершилось общим галопом и вальсом.

«В первых рядах сидело жюри и ставило баллы дриадам». Scene de coquetterie, первая танцевальная сцена в «Мнимых дриадах», отозвалась в этих рядах словно легкая рябь в застоявшемся пруду. Головы склонялись одна к другой, экзаменаторы, перегибаясь через соседей, перешептывались, улыбались:

— Вот вам и лирическая танцовщица. Да у нее способности демихарактерного порядка.

Позади, в зале, шуршали афишками, разбирая:

«Дворецкий графа — в-к Иванов И.

Его дочь — в-ца Павлова».

Сияли огни рампы, нарисованная листва отбросила сквозную тень и зазвучала птичьим гомоном, неподвижный ручей заплескался с камня на камень. Такими увидела, услышала, почувствовала их «дочь дворецкого» и заставила поверить себе весь зал.

«Мимика ртой девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна, и уже чувствовалось в ней что-то свое, а не затверженное, ученическое».

Ей было весело кружить голову крестьянскому пареньку, сознавая, что она неотразима в лукавой игре. Она испытывала

счастливое волнение впервые услышанных признаний...

Условность балетного танца казалась тут естественным средством выражения чувств. Наверно, потому обтертые приемы профессиональной выучки будто рождались вновь, заражая искренностью.

«Я не знаю, сколько ученое жюри поставило воспитаннице Павловой, но в душе своей я тогда же поставил ей полный балл — двенадцать, а очутившись на улице, под холодным дождем, и вспомнив эту мнимую дриаду, прибавил великодушно плюс», — кончал рассказ Светлов.

Школа осталась позади, в XIX веке. В театре XX век понемногу что-то менял.

Скромно, как жил, умер Лев Иванов. Его хоронили за казенный счет, отметив в газетах «добросовестного труженика».

У Петипа начались неприятности. Он брюзжал и жаловался. Душа в душу работал он двадцать лет с Иваном Александровичем Всеволожским — ценителем изящных традиций, и теперь нелегко было мириться с новыми директорами. Князь Сергей Михайлович Волконский толковал о новых веяниях, сам не очень понимая, что ему надо. Завел дружбу с мирискусниками, потянул их в балет и тут же поссорился с Бенуа и Дягилевым. Но он хоть был вежлив...

А когда Волконский слетел по милости Кшесинской, директорское место прочно оседлал кавалерийский полковник Владимир Аркадьевич Теляковскяй.

С ним совсем не было сладу. В глаза говорил старому балетмейстеру, что тот устарел. Нимало не считаясь, предложил Горскому переделать «Дон Кихота», когда-то поставленного Петипа.

Горский уехал в Москву балетмейстером Большого театра. Все равно, в Мариинском спокойней не стало. Теляковский покровительствовал братьям Легат. Тем, правда, до Горского было далеко. Николай способный педагог, Сергей интереснее как исполнитель. Оба хорошие рисовальщики: в 1903 выпустили альбом весьма острых балетных карикатур. Но балетмейстеры они посредственные и дальше собственного носа ничего не видят, сражаясь с Петипа его же оружием.

Поэтому перемены, даже увольнение Петипа,— уж казалось бы! — на существе дела не отозвались. По-прежнему «Баядерку» сменял «Корсар», «Эсмеральда» шла в очередь с «Тщетной предосторожностью», «Жизель», «Спящая красавица», «Лебединое озеро» оставались непревзойденными вершинами, а путь в сторону казался бессмыслицей. '

По-прежнему главные роли закреплялись за определенной балериной. Теперь труппа состояла только из отечественных

талантов и, пожалуй, была сильна, как никогда.

Длинные нити тянулись из особняка в начале Кронверкского проспекта, где решались судьбы вовсе не одного балета. У примабалерины императорских театров властности было, что у Марины Мнишек: непочатый край! Она могла снять с поста директора важного чиновника, что посмел оштрафовать ее, «как прочих», за самовольство в костюме. И могла просто так, ради минутного каприза, выхлопотать «высочайшую милость» офицеру, осужденному за дуэль.

Но, что бы ни делала, она делала все с азартом. Так и в балете: не уступая первенства, умела быть достойной его.

«Нет на свете царицы краше польской девицы», — сказано у Пушкина. И дальше, с усмешкой, словно прямо про Кшесинскую: «Весела, что котенок у печки, и, как роза, румяна, а бела, что сметана, очи светятся, будто две свечки».

Такой была она в лучшей роли — Лизы из «Тщетной предосторожности»: смышленой плутовкой, «Лизой — себе на уме», как было замечено в одной из рецензий.

Но она могла быть и холодно надменной. Знала как блеснуть, как ошеломить каскадом отграненных движений, очаровать неприступной повадкой, ну хотя бы в «Дочери фараона». А потом вдруг умиляла беззащитной женственностью Элмера льды. ..

Ольга Осиповна Преображенская тоже славилась силой воли. В труппе было немало красавиц. Еще больше было старательных. А немногие выбивались дальше вторых танцовщиц. Она же, невзрачная, даже, как выражались, корявенькая, без покровителя, без всякой протекции, добилась положения балерины. Заставила признать свой талант.

В газетах этот талант привыкли называть обаятельным. Избито, но верно. Случается, композитор напишет романс на плохие стихи и подарит им нечаянную поэтичность. Преображенская, взявшись за вариацию, где и танец и музыка всем навязли в зубах, могла наполнить ее особой свежестью.

Некоторые танцовщицы выделяются большим шагом: нога поднята в арабеск, в спине образуется изгиб, кончик ступни становится вершиной идеального треугольника — всей позы. Другие обладают природным прыжком. Третьи напористы в турах: неприметный зачин — и тело вибрирует натянутой струной, сливая несколько поворотов в один.

Преображенская ничем таким не отличалась.

Но вот выходила она в знаменитой фортепианной вариации Раймонды в grand pas последнего акта.

Скатным жемчугом рассыпались арпеджио рояля и нота в ноту отзывались в ее ходе на пальцах. Не музыка вела

танцовщицу, а сами движения звучали музыкой. И, контрастно чеканному ходу, мягко плыли руки, не сбивая рисунка даже там, где движения ног все стремительнее подгоняли темп.

Музыкальна. Оттого вольной импровизацией отдавали порхания «капризной бабочки», внезапные скачки уличной танцовщицы, ее стремительные падения в руки тореадора. Охотно повторяла номера на «бис», импровизируя уже открыто и напоказ, под ту же неизменную музыку. На «ура» проходила в концертах ее матросская пляска...

Первых танцовщиц от балерины отделяло звание да жалованье. Балеринские партии кое-кто из них исполнял не реже Кшесинской. Особенно с тех лор, как та перевела себя на трехмесячную службу: начинала выступать с ноября, а в самый разгар масленой недели прощалась с публикой.

Трефилова Вера Александровна на сцене держалась строго, иногда чопорно. Выводила ладными ножками «колоратурные завитки» балетной техники — в прическе локон не шелохнется. Что Сванильда, что Аврора, что Одетта — все были у нее одинаково фарфорово-статуэтны.

Многим нравилось. Один Светлов набрасывался в каждой рецензии на «грамотные, но нехудожественные танцы». Наверно, изумился бы, скажи ему тогда кто-нибудь, что от ненависти до любви — один шаг. Пословица оправдалась вполне: свадьба Трефиловой и Светлова состоялась в 1916 году.

У Юлии Николаевны Седовой были все данные балерины. Природа наградила шагом, прыжком и сил дала с избытком. Партнеры предпочитали ее многим: на пальцах стояла уверенно и твердо — хоть не держи; при подъемах помогала прыжком, — а это в воздушных поддержках полдела.

И все-таки лучшего она достигала в классе. Там не надо ни выразительности, ни грации. Там правильность — мерило художественного. А у Седовой даже упражнения, рассчитанные на пользу мышцам, радовали глаз безупречной чистотой.

Публика ее скорее уважала.

Едва ли больше нравилась Любовь Николаевна Егорова, при том, что во всем была другой. Чекетти выучил ее не хуже Седовой, но техникой она не щеголяла; ей скорее давалась своеобразная благонравная лирика, как она ее понимала. Миловидно склонялась над коленопреклоненным кавалером и даже в фуэте умела сохранять невозмутимость. «Она посылает в театральной карете на спектакль одни лишь ноги, а сама остается дома и преспокойно кофеи распивает», — съязвил как-то рецензент.

Рецензент должен был ахнуть, увидев, какое чудо стряслось с

Егоровой потом, в 1910-м, когда Павлова и Трефилова покинули театр и редкими гостьями сделались там Кшесинская, Преображенская. .. Сдержанность осталась, но — таков уж секрет замедленного развития — бездна чувства открылась под привычной миловидностью и одухотворила искусство Егоровой.

Зато Агриппина Яковлевна Ваганова сразу прослыла смутьянкой. Режиссеры то и дело штрафовали ее за «непозволительные» выходки и словечки. И самые танцы ее были дерзки.

С виду была неказиста. Ноги мускулистые, как у танцовщиц Дега., вся крепко сбитая, руки жесттсоваты. Только прозрачно зеленые глаза скрашивают крупные черты лица.

Но ее недаром окрестили царицей вариаций. С настойчивой, радостной смелостью покоряла она податливый воздух, эффектно задерживалась, взлетев гордым рывком. И знала, где поставить ударение, сохранив равновесие зыбкой позы, а где, разбежавшись, вызывающе «пропеть» трудный пассаж. У нее не было невнятных, бессмысленных фраз. Каждую она гранила любовно, открывая логику пропорций, постигая в частном смысл целого.

Были и другие солистки. В иных пятиактных балетах набегало до сорока танцевальных номеров. Три четверти из них приходилось на долю танцовщиц.

Впрочем, мужской состав тоже усилился за последнее время.

Гердт переходил на игровые партии. А молодым хотелось танцевать. Это понял еще Петипа. Одним из доказательств была вариация четырех кавалеров в большом венгерском па «Раймонды». На премьере ее исполняли братья Легат, Георгий Кякшт и Андрей Облаков.

Тогда, на рубеже двух веков, мужской танец сохранялся только в России. На Западе давно вошло в обычай поручать мужские партии переодетым танцовщицам — травести. Не случайно Чекетти, последний из итальянских виртуозов, отдал свои лучшие годы русской сцене.

Наперекор вырождающемуся вкусу, балет Москвы и Петербурга открыл танцовщикам новый счет.

В Петербурге преобладала академическая манера. Образцами служили Гердт и Христиан Петрович Иогансон.

Глубокий старик, Иогансон исчислял начало службы со времен Николая I. Он все еще преподавал — иссохший патриарх древних традиций, восходящих к основателям классической школы, включая Вестриса и Бурнонвиля.

Петербургские танцовщики всасывали вековые правила с молоком своей alma mater. Независимо от уроков танца, мальчиков учили ходить, вставать, садиться, кланяться, подавать

стул, поднимать платок в тонах благородной учтивости. Это становилось привычкой — в жизни, как и на сцене. Самая буйная страсть не ломала установленных рамок. В жестах, позах, походке, обращении к даме петербургские танцовщики, сами того не зная, воспроизводили пластику отцов и дедов.

Как в срезе горной породы можно распознать отложения дальних эпох, так и здесь обнаруживались приметы минувших стилей.

Еще от классицизма сохранялись определенность поз, затверженность ракурсов, округлость движений, как бы заключенных в незримый квадрат. Но сверху прошелся романтизм, где-то расплавив, а где-то заострив точную геометрию рисунка. Вместе с тем покой условной манеры, как в ампире русского зодчества, внезапно, но кстати обнаружил особую широту, особый размах, ясность.

То же проявлялось и у характерных танцовщиков. Безукоризненно благородны были танцы «первого в России мазуриста» Феликса Ивановича Кшесинского и «неподражаемого» исполнителя чардашей Альфреда Федоровича Бекефи.

Их упорядоченной горячности пока что начинал противиться молодой Ширяев. Это он был тем самым лучником, который в 1890 году яростно взлетел над сценой в половецких плясках Льва Иванова. Раньше так вот, в «стиле гротеск», отваживались исполнять только партии шутов. Теперь амплуа смещались, смешивались...

В Москве все 6б1ло проще и самобытнее.

Редкие обращения к варягам, случайные набеги петербуржцев не истребляли исконного. Прочна была связь с Малым театром: он-то всегда стоял на месте, вклиниваясь между зданиями Большого театра и школы.

В девяностых годах и Петербург «открыл» интересное в московском балете.

Павой выплыла на Мариинскую сцену Любовь Андреевна Рославлева. Ее танец не заставлял гадать о преимуществах итальянской и французской школ. Задушевностью, милой простотой, какую умудрялись сохранять под опекой иностранных гувернанток русские барышни, светилось каждое движение. Самые эффектные па не нарушали гордого достоинства танца.

А Екатерина Васильевна Гельцер, тогда попросту Катя, походила на Рославлеву только тем, что и в ней не было ни капли жеманства. В остальном ее огневая стремительность, непосредственная живость переживаний уводили в сторону русской же, но отличной — празднично-шалой, цветущей картинности.

Павлова урывками, еще в школе, видела москвичек, но танцы их увлекли и крепко запомнились.

Не то чтоб она принимала все.

Смущало отсутствие «чувства рампы», «домашность», стиравшая границу между сценой и зрительным залом.

П ривитый с детства аристократизм петербургской школы... Сцена навсегда осталась алтарем служения искусству. И чем дальше разносилась слава танцовщицы, тем строже соблюдались правила «служения»...

«Много раз мне случалось видеть, как публика отзывалась на ее десятый выход за занавес восторженнее, чем на первый, не понимая даже, что самый этот обряд становился неотъемлемой частью выступления. Переход от пережитой роли к собственной сущности был так тонок, что впечатление не рассеивалось, а продолжалось», — вспоминал американец Андре Оливеров, работавший в труппе Павловой.

На сцене роли менялись по нескольку в вечер.

Перед занавесом — одна и та же роль.

На сцене танцовщица была многолика: вакханка, сильфида, коломбина, цыганка...

На фоне сомкнутых складок занавеса сегодняшних гастролей — занавеса бархатного или холщового, богатого или побитого сыростью и пылью — она превращалась в артистку петербургского балета.

Короткая роль, затверженная до мелочей.

Выход на аплодисменты. Они звучат издалека, пусть зрители расположились у самых ног, даже вокруг подмостков. Поступь быстра, легка, но и сдержанна. Поступь, давшая повод к сравнению с «экзотической, изысканной птицей». Остановка в центре. Поклон: плавно присели ноги, корпус чуть подался вперед, гибкая шея изогнута, надменно вздернут подбородок. Поверх публики, ее жадных глаз, вскинутых рук, плещущих ладоней ровная, с холодком, улыбка — направо, налево, вперед. Немного глубже наклон, острее капризный контур позы. Неслышный, неспешный бег за кулисы...

Сознавала ли она трагическую иронию этой роли? Сознавала ли, как странно выглядела поза наследной принцессы мировой хореографии перед публикой случайной и разноликой? Теперь это была только роль, еще одна роль знаменитой Павловой.

Да, она сознавала.

Потому так часто переход к «собственной сущности» оборачивался нервным припадком. Эмигранты, русские и поляки, в ее труппе — те понимали.

Лиза «Тщетная предосторожность» Маринский театр

Пахита «Пахита» Маринский театр

Уральский танец «Конек-горбунок» Маринский театр

Китри «Дон Кихот». Мариинский театр

Никия «Баядерка». Маринский театр

Жизель «Жизель» (1-й акт). Маршинский театр

Жизель «Жизель» (2-й акт). Маринский театр

Испанка «Фея кукол» Маринский театр

Но англичан и американцев это всегда шокировало.

«Мадам проводит большую часть времени в истериках, что не облегчает жары и других неудобств», — отмечалось в аккуратных дневниках.

А когда-то этот переход был у нее противоположен: от навязанного выучкой изящества — к свободе неограниченного чувства, к перевоплощению вне казенных жестов и улыбок.

В труппе наблюдали. Кто сурово, кто благосклонно.

Там издавна существовала занятная иерархия.

Звание — званием, положение — положением, а старшинство — старшинством. В школе подростки говорили маленьким «ты»,

не сомневаясь, что услышат в ответ почтительное «вы». Так оставалось и в театре... до пенсии. Даже если младшая выходила в балерины, а старшая застревала в кордебалете. Это, между прочим, обязывало. Преемственность понимали с пристрастием.

Труппа выделила Павлову еще ученицей в танце трех алией из «Дочери фараона» и особенно на репетициях премьеры «Раймонды». Там каждый акт начинался шествием одних и тех же персонажей. Среди прочих была шестерка придворных дам. Юные «дамы» — ученицы школы попарно спускались к рампе, расходясь оттуда в обе стороны. В двух последних актах их сценическое действие тем и исчерпывалось: ощутившись на скамьи, «подпирающие кулисы», «дамы» созерцали происходящее. В первом акте они участвовали в «jeux et dances»: французские названия прочно держались в афишах. Среди этих «игр и танцев» была старинная романеска: безделушка из ажурных переходов, грациозных поз.

На репетициях романески и было отмечено:

— В девочке что-то есть. Но вот какова она будет в чистой классике?

А в «чистой классике» Павлова оказалась:

— С большим будущим, если научится по-настоящему работать...

Что значит «по-настоящему»?!

Можно десятки раз повторять движение. Но, не Зная его «секрета», все равно не добьешься толку.

А как ухватить «секрет»?

Добрых советчиков достаточно. И многие советы годятся. Даже когда их преподносят не слишком любезно.

Вполне в духе Вагановой пройтись по опоясавшей репетиционный зал галерее, остановиться, насмешливо вглядеться и, как всегда пришепетывая, бросить вниз размечтавшейся в полетах новенькой:

— Очень вдохновенно... Но колени в перекидном жете полагается вытягивать.

И — поминай как звали.

Может, догнать и выяснить, как поймать ощущение натянутых в прыжке ног? Именно ощущение. Оно безошибочно отмечает удачу.

Ваганова и старше-то всего на два года. Смешно бояться.

Нет, лучше самой.

Вот если прибавят жалованья — можно съездить летом за границу. Говорят, в Милане есть замечательная учительница Беретта...

Пока же поручают роль за ролью. Вернее, танец за танцем.

Весной, после выпуска, ученицы Гердта подучили дебюты.

21 апреля, в бенефис кордебалета, давали «Коппелию» и «Привал кавалерии». В последний был вмонтирован pas de quatre из балета Гербера «Трильби». Кроме того дебютантки исполнили вариации, — «каждая в особом жанре», по отзыву «Петербургской газеты».

На следующий день та же газета посвятила им особый отчет. Автор утверждал, что «пальма первенства должна быть отдана г-же Петипа».

Через неделю Гердт показал pas de six своих учениц в «Тщетной предосторожности», тоже отрепетированное еще в школе.

Артисткой Павлова выступила в сентябре, 19 числа, в pas de trois из той же «Тщетной предосторожности» с недавней одноклассницей Стасей Белинской и с актером Георгием Георгиевичем Кякштом.

Кякшт на репетициях обращался подчеркнуто вежливо и морщился от каждой ошибки.

Куда приятней было с Мишей Фокиным. Он Заменил Кякшта в спектакле 6 октября. В часы репетиций все трое пускались на поиски незанятого зала и танцевали до седьмого пота: без пианиста, под собственное пение. Иногда ребячились, передразнивая друг друга, а то и кого-нибудь из маститых. Но могли часами повторять выход, адажио, вариации.

Славная пора доверчивой преданности, лишенная и капли сомнений. Белинская другой поры и не узнала: через несколько лет врачи нашли у нее неизлечимую болезнь. На долю двух оставшихся выпал долгий путь, слава и то горькое, что с ней причитается: прежде всего — сомнения.

Тогда же ничуть не смущало, что композиция, порядок, движения танца были похожи в десятках таких же ансамблей. Задача даже нравилась: беззаботные, нежные, кокетливые существа, — словом, пейзане — танцуют, то берясь под руки, то разбегаясь в стороны, просто потому, что так надо балетмейстеру.

В сентябре 1899 года Павлова 2-я получила еще одну роль: вилисы Зюльмы в «Жизели».

Роль? Тоже, конечно, нет.

Вот Люба Петипа — у той роль. Мирта, повелительница вилис, парящая над ночным кладбищем то в лунно блистающих, то в клубящихся туманом прыжках. Люба, глупая, даже не понимает своего счастья.

А Зюльма и Монна отличаются от кордебалета только тем, что стоят чуть впереди да имеют сольные кусочки: даже не вариации, а так — «антре». Говорят, раньше, давным-давно, вилисы были

разными или только должны были быть: турчанками, испанками, француженками, итальянками. Потому их и называли по-разному. Теперь они все одинаковые. Егоровой, поди, еще обиднее: годом старше Петипа и Павловой, а танцует Мойну.

Не стоит огорчаться.

Вступление. Уныло-ясный мотив. В его мерных повторах начинают вздыматься, опадать белые гирлянды танцовщиц. Сомкнув ряды, вилисы будто умываются лунным светом после дневного подземного сна. Каждая пара — лицом друг к другу: шаг на пальцы правой ноги, левая легко приподняла облако длинных тюников. Поворот, повтор, поворот... И вдруг — протяжный арабеск спиной к спине; опять поворот — арабеск, поворот... Пока не поплывут, цепь за цепью, в сплошном, туманом оседающем арабеске.

Несложная гармония романтического балета, восхитительный унисон движений...

В белом однообразии тонет взгляд. Стелется, убаюкивает низинный, росистый пар, и не разберешь, что в нем. К тому же ведь «Жизель» для балетомана — что с детства знакомая песенка. Известно наперед: колыхание кордебалета, незаметно нагнетаясь, прервется ходом в глубину сцены. Там линии протянутся от центра лучами вниз: танцовщицы, те, что справа — на левое колено, те, что слева — па правое, и ритуал завершится наклоном корпуса вперед и перегибом назад — пластической молитвой вили с.

Две корифейки впереди возглавляли общий порядок, повинуясь единству.

Почему же к Павловой 2-й прикованы глаза, лорнеты, бинокли?

Линии ее арабеска словно прорисованы углем: совершенный по изяществу и законченности рисунок, странно непохожий на другие силуэты.

Где-то с шестидесятых годов балетные сильфиды, вилисы, дриады начали набирать плоть. Не попусту возник глумливый выпад: «Балет существует для возбуждения потухших страстей у сановных старцев». Четверть века идеальной красавицей почитали Марию Мариусовну Петипа, чью пышнотелость удачно подчеркивал корсет. В конце века турнюры, бюсты, ямочки на локтях все еще ценились любителями прекрасного, и саван призрачных невест в «Жизели» подчас облекал вполне земные прелести.

Облик Павловой не отвечал старым рецептам. У нее линия стройной шеи покато спускалась к плечам, к отрочески неразвитой груди. Маленькая голова, хрупкий торс, удлиненные

пропорции тела возвращали ее вилисе утонченность сороковых годов. Тюлевые крылышки за спиной, казалось, дышали и шевелились, с ними можно было парить, путь касаясь земли легкой стопой.

Прочертив сцену двумя сольными фразами, Павлова скрывалась в кулисе.

Хлопать в таких случаях не полагалось.

Но в партере поворачивались вслед словно магнитом притянутые взгляды, зрители верхних ярусов свешивались, перегибаясь через барьер.

«Эта танцовщица по типу своих танцев напоминает что-то давно минувшее, нечто такое, что теперь уже отошло в область преданий», — удивленно объяснял после очередной «Жизели» почетный член корпорации балетоманов, присяжный рецензент «Петербургской газеты» Николай Михайлович Безобразов.

Его превосходительство генерал Безобразов, тайный советник и знаток балета в Санкт-Петербурге. Очень старый, грузный человек с добродушным, совершенно круглым лицом. Он выглядел чрезвычайно внушительно и с величайшим вниманием следил за всем, что говорил Дягилев, изрекая время от времени глубоким басом короткие: «Хорошо», «Правильно».

Таков, по воспоминаниям Сергея Леонидовича Григорьева — бессменного режиссера дягилевской антрепризы за все ее двадцать лет, — был Безобразов в 1909 году.

Тогда уже многое прояснилось как раз в смысле возврата к «минувшему», к тем «преданиям», о которых напомнил старик Николай Михайлович Безобразов — первый рецензент Павловой.

В Москве Александр Алексеевич Горский мечтал о балетной мимодраме. В 1902 году этот добрейший фантаст показал «Дочь Гудулы» по «Собору Парижской богоматери» Гюго, разработав действие в духе мизансцен новейшей драматической режиссуры.

Ничего хорошего из этого не получилось: средневековых бродяг, одетых Коровиным в мрачноватое тряпье и плясавших у Горского, как на картинах Брейгеля старшего, в конце концов все-таки опять вернули к чинным нарядам и танцам канонической «Эсмеральды».

В Петербурге о подобных опытах и не помышляли.

В 1901 году чиновник при дирекции императорских театров Дягилев был уволен за подрыв традиций потому только, что задумал ставить «Сильвию» Делиба, отступив от правил академической «античности».

В 1905 году Фокин ставил «Ациса и Галатею» Кадлеца для своих учениц. По его собственному признанию, до тех пор ему и в голову не приходило, что он к этому способен.

К молодому актеру, недавно получившему класс в училище, крутых мер, как к Дягилеву, не применили. Робкую тягу к подлинности в «греческом балете» на корню пресек инспектор училища:

— Вы уж, пожалуйста, отложите такое до будущего времени. А пока ставьте этот балет в обычном стиле.

Фокину обычный стиль навяз в зубах до оскомины, до тошноты. С тех пор как ушел Петипа, все это почтенное благолепие стало невыносимым. Петипа вкладывал душу в сотую переделку какого-нибудь адажио потому лишь, что его поручали новой исполнительнице. И, надо отдать справедливость, в руках мастера потускневшее Золото знакомого танца обретало нежданный блеск. Теперь переделывали, разумеется, тоже. Но уж куда меньше считались с требованиями художественности. Каждый думал о своих удобствах, и танцы самых разных балетов мало-помалу становились все па одно лицо.

Удивляла Фокина его постоянная партнерша Павлова. Ту словно ни капли не смущал запах нафталина, пропитавший монотонное однообразие классических ансамблей.

После «Тщетной предосторожности» выступили в балете «Марко Бомба», поставленном Перро на музыку Пуни еще в 1854 году. Безобразов отметил дебют, как спокон веков отмечались подобные дебюты:

«Публика за короткий промежуток времени, как видит рту танцовщицу, уже успела полюбить г-жу Павлову 2-ю. Партнер ее в pas de deux г. Фокин также танцевал хорошо».

И пошло... Балет за балетом, танец за танцем. ..

«Под конец всех этих adagio мы шли вперед, всегда по середине сцены. Она на пальцах, с глазами, устремленными на капельмейстера, а я за нею, с глазами, направленными на ее талию, приготовляя уже руки, чтобы «подхватить». Часто она говорила при этом:

— Не забудьте подтолкнуть. -.

Когда танцовщица вертелась на пальцах полтора круга, «кавалер» должен был одной рукой толкнуть ее так, чтобы вышло два. В оркестре в рту минуту обычно было тремоло, которое капельмейстер Дриго держал, пока Павлова находила равновесие. Вот она нашла, завертелась, я подтолкнул, повернул ее, как обещал, Дриго взмахнул палочкой, удар в барабан... и мы счастливы, застыли в финальной позе... Мне делалось совершенно ясно, что рто не нужно, что это ничего не значит. Когда на репетиции, усталые, мы садились и я начинал развивать свою тему, видно было, что Павлову мои сомнения мало волнуют.

Обычно наш спор кончался фразой:

— Ну, Миша, пройдем еще раз.

И мы «проходили».

Она и в самом деле думала не так, как Фокин. В Лигове у бабушки в комоде еще хранились сказки в дешевых переплетах с неряшливо отпечатанными картинками. Эти книжки навсегда сохранили свою магию, заслоняя драгоценные издания, подлинники прославленных картин в музеях мира. Недосказанность, расплывчатость, даже неумелость открывали простор мечте.

Наивная фабула старых балетов, их бесхитростная музыка и танец, свободно располагающийся в таинственном, увлекательном «некотором царстве, некотором государстве», также не ставили преград фантазии.

Павловой ничуть не претила наивность старых балетов. Самое их однообразие имело для нее особую прелесть. Да разве так уж одинаковы были подруга Флер де Лис в «Эсмеральде» и хотя бы тень — одна из трех солисток-танцовщиц — в «Баядерке»?

Первая, в розовых воланах юбочки, надетой поверх тюников, в цветах и с цветами в руках словно острой иглой накалывала кружевной узор вариации.

Вторая, окутанная облаком (газовый шарф, спускаясь с головы, прикреплялся к запястьям, смешивался с белизной тюников), скользила, неслась, радуясь своей воздушности.

Павловой довелось поработать с Петипа.

13 февраля 1900 года, в бенефис Кшесинской, состоялась премьера двух его балетов.

«Арлекинада» Дриго.

Кассандр — Чекетти, Коломбина — Кшесинская, Арлекин — Кякшт, Ньеретта — Преображенская...

В серенаде, после балабиля двадцати четырех маскированных пар, танцевали Кшесинская, Преображенская, Седова, Петина 3-я, Гордова, Павлова 2-я; Кякнгт, Легат 1-й, Горский, Сергеев, Фокин, Осипов.

Кроме танцев были и сцены, веселые сцены маскарада, где мешались волшебство и явь.

Смуглая, белозубая итальянка в пудреном парике— Павлова увлеченно дразнила, завлекала своего кавалера — Фокина, мелькая в разных концах сцены. И он охотно следовал за ней, еще не помышляя о волнениях «Карнавала» Шумана, о трагической буффонаде «Петрушки» Стравинского.

И «Времена года» Глазунова.

Аллегорический апофеоз. Не в пример другим последним, усталым апофеозам Петипа, полнокровно сочный в упруго наплывающих волнах музыки.

В картине зимы: Лед — Седова, Град — Трефилова, Снег — Петипа 3-я, Иней — Павлова 2-я.

Мягкий узор вариации... Иней пушист, покоен. И вместе с тем — загадка в каждом движении, в каждой музыкально интонированной фразе.

Петипа показывал танец полунамеками, еле уловимыми жестами пальцев и рук, мурлыча под нос, присматриваясь к робкой внимательной девочке.

Узнавал ли он в ней вестницу племени младого» незнакомого?

Для нее он остался великим мастером, художником-чудодеем и тогда, когда доживал последние одинокие годы, а она уже была знаменитостью.

— У меня бывает Павлова 2-я и проходит со мной сцены из балета, — поведал Петипа интервьюеру в день шестидесятилетия сценической деятельности в России — 1 мая 1907 года.

Эта скупая фраза подводила итог перипетиям его последнего профессионального «романа», скрасившего трудную пору.

Солист его величества Петипа постепенно сдавал позиции под натиском чиновной администрации. Но самое горькое таилось не в выходках Теляковского и его помощников. Время творчества старого балетмейстера истекло, и в глубине души Петипа сознавал бесполезность борьбы. Просторные композиции с любовно отделанными подробностями орнамента, вся стилистика, весь пафос его отлились в стереотипы. От них так же несло музеем, как от золоченых дворцовых покоев, в которых никто уже не жил: даже члены императорской семьи обставляли свои личные комнаты в духе буржуазного уюта — удобными креслами, шифоньерами, фотографиями в фабричных рамках.

Защитники, а их было достаточно, тоже рассматривали его искусство как нечто отстоявшееся, завершенное, изменениям не подлежащее. Значит, и им оно казалось музеем. Но ведь балетмейстер- то был еще жив. И не искал прижизненной канонизации.

Потому с досадой и скукой Петипа наблюдал чинно творимые обряды спектаклей. Хоть не ходи в храм, так все благолепно и чопорно. А вот «1а petite» Павлова танцевала по поверьям античной Греции, прислушиваясь к благородным звукам лиры Аполлона, отдаваясь блаженному опьянению дионисийских игр. Эллины не то чтобы не боялись богов, но были с ними на короткой ноге.

Так и рта девочка. Не мудрствуя лукаво, верила в истинность происходящего. Затанцованные, засушенные партии открывали тысячу новых возможностей, когда Павлова прикасалась к ним. И

Петипа нарушал ради нее порядок раздачи партий, поступался даже отцовскими чувствами.

Последнее не без некоторой, прозрачной, впрочем, хитрости.

Сначала поручил дочери главную роль в балете Дриго «Пробуждение Флоры». Павловой дал второстепенную роль Авроры. Спектакль состоялся 12 апреля 1900 года, то есть в конце весеннего сезона, перед закрытием театра, когда публика некомпетентна и случайна.

А 10 сентября, вскоре после открытия нового сезона, в разгар съезда балетоманов, выпустил Павлову Флорой с Фокиным — Аполлоном.

Дома, за дверьми кабинета, всхлипывали, сморкались жена и обиженная дочь. Настойчивее протестовать не решались. Но и это было неприятно. Зато в театр Мариус Иванович Петипа шел с давно забытым чувством нервной, любопытной тревоги.

Павлова волновалась тоже. Волнение было приподнятым, радостным.

Весь день словно кто-то нашептывал: «Скорей бы, скорей». Наконец недавно нанятая «своя» горничная побежала за извозчиком. В сонной тряске по булыжной мостовой, в мерном стуке дождя по поднятому верху пролетки было томительное несовпадение со все нараставшей нетерпеливой лихорадкой...

Путь с Коломенской улицы до театра длится минут сорок. Наконец, вот он, знакомый актерский подъезд, в том углу, где крыло театра примыкает к выступающей главной части. Сегодня здесь нет суетливой толпы, как в вечера спектаклей Кшесинской и Преображенской. Здесь попросту никого нет, словно и спектакля не будет.

Швейцар, не всегда удостаивающий поклона, угодливо распахивает дверь.

И не надо подниматься наверх, в обжитую уборную, где кроме нее одеваются еще три танцовщицы. ..

Одна в ослепительном свете электрических ламп, она с минуту кажется себе совсем беззащитной, чужой в торжественном великолепии балеринской уборной.

«Золушка, девка-чернавка»,— дразнятся зеркала.

В дверях появляется портниха. Распялив на креслах трико и сверкающий свежим крахмалом тарлатан тюников, она кладет на стол цветочную гирлянду, косясь на дешевые гримировальные принадлежности новоиспеченной «балерины». Потом отступает к порогу: глаза потуплены, губы раздвинуты кисловатой улыбкой. «Неважная птица»,— говорит вся ее поза.

Павловой не до нее. Потемневшими глазами всматривается в зеркало, вынимая из прически шпильки. Накладывает грим.

После долгих примерок приколоты к волосам розы. Последний раз проверены атласные завязки туфель. Портниха ловкими стежками зашивает корсаж.

— Госпожа Павлова, пожалуйте на сцену,— раздается в коридоре.

— Желаю вам успеха-с,— на всякий елучай говорит портниха торопливо закрестившейся танцовщице.

Тогда уже появился у Павловой тот жест, что вошел в привычку, рефлективно повторяясь перед каждым выходом.

Прислушиваясь в кулисах к вступительным аккордам, она в последнюю секунду выпрямилась во весь рост, сделала короткий вдох и облизала пересохшие губы. Положив руки на бедра, оглаживающим движением провела ладонями к талии вверх, как бы заставив себя подтянуться. Бессознательный жест помог собраться с духом. Исчезла вдруг Павлова во плоти и возникла Павлова — олицетворение танца. Быстро взмахнув правой рукой назад, она словно прикоснулась к чему-то невидимому, к незримой силе, давшей инерцию. И выскользнула на сцену.

«Какая-то в ней языческая прелесть»,—- отметил дебютантку порт, нечаянно забредший в театр. и верно. Она язычески радостна, свободна среди ровных рядов нимф.

Ряды смыкаются, разворачиваются, заплетаются. Фигуры сатиров метят аккуратные интервалы: испытанный эффект контраста темных пятен в гамме нежных цветов. Сатиры зашиты в смуглое трико, в коричневые и черные шкуры, из курчавых париков топорщатся рожки. Нимфы в розовых, голубых, сиреневых, желтых пачках, волосы взбиты, по моде зачесаны кверху, украшены цветами.

Контраст продолжен и в пластике. Основная поза сатиров — ссутуленная спина, согнутые колени и локти: в таких вот позах подслушивали, подглядывали, играли на свирелях мраморные сатиры в парках XVIII века. Нимфы тоже похожи на версальских «причудниц», смелее только модернизированных в костюме и танце. У них руки изящно округляются над головой или слегка разведены над пышной юбкой. Ноги развернуты согласно требованиям позиций: в общей линии вытянутые носки — штрихи выверенного рисунка. В этом цветнике каждый .стебель, каждый лепесток прямится или скручивается по воле хитроумного садовника, природа подчинена искусству строгих пропорций.

Костюм Фокина приблизительно копирует драпировки на статуях греческого бога, парик — его поднятые над лбом волосы. Но в таком сочетании трико и балетные туфли кажутся молодому танцовщику нелепыми, привычная пластика — чужеродной. Он словно видит себя со стороны и не в силах отделаться от

конфузливой неловкости.

Павлову нимало не смущает условность костюма и танца.

Может быть, даже наоборот, условность необходима ей для чувства полной свободы.

Вот в классическом аттитюде она опирается рукой на плечо партнера. Другая рука вознесена над головой, завершая упругий изгиб спины и простертой кверху ноги. Танцовщица опирается о землю только вытянутыми пальцами одной ноги.

А вот партнер, приподняв ее, опустил параллельно полу.

Она скрещивает вытянутые ноги. Руки, слабея, обрамляют лицо, чуть провисая, как срезанные побеги. Она кажется погруженной в какую-то растительную, дремотную тишину.

Новая музыкальная фраза. И будто зашелестела трава: встрепенувшаяся танцовщица ускользнула, помчалась, закружилась, вся овеянная теплым ветром.

Музыка способна говорить о запахе и цвете. Живопись может звучать.

В танце Павловой образ цветения полон воздуха, света, аромата, неуловимых шорохов, трепета, неявных, ликующих шумов весны.

За опущенным занавесом к Павловой подходит балетмейстер:

— Карашо, ma belle,— роняет он и поощрительно подталкивает к выходу на аплодисменты.

Роли следовали одна за другой.

Павловой полюбилась Диана в старинном «Царе Кандавле». Вставной номер среди множества таких же номеров обычного балетного дивертисмента. Но Пуни сочинил к нему колоритную музыку. В ней слышны зовы рогов, скачущие ритмы охоты. Флажолеты первой скрипки взвивались, как пущенные в воздух стрелы: концертмейстер — знаменитый Леопольд Ауэр искусно подчеркивал их банальную выразительность.

Богиня появлялась, окруженная толпой нимф. В ее темных волосах поблескивал серебряный серп. Она мчалась, ’ подняв над головой охотничий лук, стремительно вскидывая стройные ноги, охваченная холодной страстью погони.

Адажио Дианы и Эндимиона и ее вариация требовали чеканной фразировки, стальной силы мускулов, безукоризненно поставленного дыхания. Этого не хватало на репетициях. На спектаклях напряжение воли и собранность ни разу не подвели.

Много лет спустя о Павловой писал Уолфорд Хайден, пианист и дирижер ее труппы: «Секрет подвига Павловой в том, что она была эмоционально организована, судьбой организована для физического, ритмического самовыражения. Она была подобна динамо: постоянно отдавая энергию, возобновляла ее

изнутри. Болезненная с виду, она не была болезненной: хрупкое сложение сочеталось с крепкими мускулами. Но то, что она делала, было бы невозможно даже для самого мускулистого атлета без ее сверхъестественной нервной силы. В течение более двадцати лет она, почти не отдыхая, день за днем, неделю за неделей, месяц за месяцем, давала по восемь-девять спектаклей в неделю, сопровождавшихся репетициями. Неустанно путешествуя, иногда даже не высыпаясь, она выполняла большую физическую работу, чем можно ожидать от самой сильной женщины. И если подумать, что ее работа была полна напряжения, рядовой женщине неведомого, мы поймем, что Павлова была феноменом п ее энергия была неистощимой энергией гения».

Одержимость, железная воля — и рядом с этим подкупающее простодушие, неувядаемая детскость. Жизнь танцовщицы походила на житие. Просто не оставалось места ни для романтических приключений, ни для серьезного чувства, ни для материнства.

Правда, в легендах о Павловой, как в легендах об отшельниках, умерщвлявших естество постом и молитвой, постоянно встречаются свидетельства борьбы с «дьяволом». Она всерьез завидовала банальным интрижкам девушек из собственного кордебалета. Она могла часами возиться с детьми любого цвета кожи и проливать искренние слезы, расставаясь с ними.

Но так было много лет спустя...

Поначалу в скромную квартиру на Коломенской улице наезжали поклонники «прекрасного, но легкомысленного» искусства. Дверь отворяла матушка и приглашала в «зальце», обставленное с аскетическим безразличием к уюту.

Посетитель, прилаживаясь на неокладном кресле, мысленно потирал руки, радуясь, что первым, видно, проторил в этот дом дорожку. Вскочив, рынареки склонялся над рукой вошедшей хозяйки, оценивал взглядом ее неразвитый стан.

Хозяйка, чуть смущаясь, предлагала присесть. И гость, как водится, начинал с комплиментов. Иной изощрялся в красноречии:

— Вчера, в «Синей Бороде», так грациозно-воздушна была ваша Венера в астрономическом pas de deux с Марсом — Обуховым. А в польке fin de siecle вы прямо-таки затмили своим задором саму Ольгу Осиповну, хотя она и неподражаемая Изора.

И к тому вел речь, что:

— При желании учиться за границей, вы могли бы опередить многих наших танцовщиц...

Другой заводил по-своему:

— В «Камарго», на прошлой неделе, новое ваше pas de trois с господами Кякштом и Фокиным мне показалось лишним, хотя музыка барона Врангеля скорее мила. Но танцу этому не место на образцовой сцене. Не кажется ли вам, Анна Павловна, что подбрасывание танцовщицы одним танцовщиком к другому, конечно, трудная и рискованная вещь, но ведь это не танцы!!! И вдобавок еще— полосатые костюмы циркового жанра... Быть может, это танцы нового направления, быть может, будущность принадлежит им? Но тяжело видеть в них вас, достойную танцевать лучшие вещи!

И, приближаясь к цели своего визита, вворачивал ней ар оком:

— Мне сдается, в нынешнем сезоне вас как будто умышленно оставляют в тени?!!

Но простушка, нимало не притворяясь, намеков не понимала.

Робость ее как рукой снимало, когда она пускалась рассуждать о своих партиях. И выходило так, что «помощь» совсем не нужна. Ей просто надо ... еще больше работать и для этого беречь силы. Потому, спасибо, она не может ехать вечером в ресторан, завтра репетиция «Корсара». Да, ей только что поручили партию Гюльнары. Чудесная партия. Особенно соло в сцене оживленного сада. Она мечтала о нем еще воспитанницей. Иогансон уже смотрел и хвалил... А что касается поездки в Италию, мама уже согласилась откладывать деньги, хотя пока бюджет невелик. Сейчас занятия идут у Евгении Павловны Соколовой. А разве не заметно? Как будто бы pas ballotte в вариации Снега из «Камарго» получается теперь достаточно плавно? Это ведь старая вариация. Но и новое pas de trois не так уж дурно, а Фокин и Кякшт превосходные партнеры... У Матильды Феликсовны, конечно, был настоящий жемчуг. Хотелось бы ей иметь такой? О да! Когда она станет балериной, у нее непременно будет жемчуг... А следующей партией ей дают вариацию Зари из последнего акта «Коппелии» — там чудесная мелодическая музыка. .. Нет, ей никогда не надоедает работать. Она с удовольствием танцевала бы каждый вечер. Личная жизнь? Но ведь это и есть ее жизнь...

Подступиться было решительно неоткуда. Поклонникам таланта предлагалось созерцать его издали. И... по мере того как отступались любители балетной клубнички, возрастал круг иных почитателей.

Мало-помалу в него включались сослуяшвцы по театру. Там умели по-своему признать настоящее. Все чаще музыка «павловских» вариаций заставляла бросить только что закуренную папиросу или наспех подколоть волосы и спешить в

репетиционный зал. Мнение труппы неподкупно. Отдельные актеры могут льстить из выгоды, хвалить по пристрастию. Но когда они группами молча заполняют балкон, опоясывающий зал, и так ate молча уходят с последним аккордом, значит, было что смотреть.

Постепенно усиливался интерес критики. Затертый набор похвал становился непригодным. Павлова, казалось бы, столь преданная академическому порядку, была вестницей перемен. К ней не подходили казенные фразы вроде того, что «типична была г-жа N. в новой роли». Каждая роль наполнялась ею одной найденным, особым, «павловским» смыслом. Это злило тех, кто не умел и не мог писать иначе. Но рто и порождало новую критику, новых зрителей.

Круг зрителей расширялся в нарастающей прогрессии. Под конец он охватил весь мир. Тогда же, в Петербурге, в него входили сановники и студенты, философы и праздные прожигатели жизни, писатели, художники, музыканты. В него входило и множество женщин — от светских львиц до «бестужевок» и гимназисток, хранивших в альбомах портреты Павловой, вырезанные из иллюстрированных журналов.

Годы спустя рто перешло в поклонение. В пору странствий случалось, что к машине танцовщицы сквозь толпу пробивались матери с младенцами на руках. Матерям казалось, что прикосновение и взгляд этой языческой подвижницы сделает детей причастными искусству.

Во всяком случае, прикасаясь к иным обыкновеннейшим танцам, она и верно творила чудеса.

Уральский танец в последнем акте «Конька-горбунка» считался так себе, дежурным блюдом. Его и поручали-то характерным танцовщицам не из первых.

«Уральцы», как пошутил один рецензент, исполняли «казацкие кабриоли».

Сначала выходили шесть пар антуража: три из правой верхней кулисы, три — из левой. Каждая пара действительно делала лицом друг к другу cabriole, за которым следовал размашистый прыжок pas de basque в повороте друг от друга, и вся комбинация повторялась как бы с изнанки. Линии сходились к центру сцены, скрещивались... Затем пары расступались, открывая выход солистке и солисту, начинавшим с новой музыкальной фразы уже заданный пластический ход.

Десятилетиями передавались от исполнительницы к исполнительнице лихой разлет рук и ног в широких прыжках, кокетливая бесшабашность и удаль, упорядоченная симметрией общего рисунка.

Павлову назначили партнершей Гердта. Ей было двадцать лет, ему — пятьдесят восемь.

На последних тактах танца кордебалета грузнеющий, сильно загримированный Гердт, прищелкнув в поклоне каблуками, подал руку бывшей ученице и, улыбнувшись ее расширившимся, вспыхнувшим глазам, вывел из кулис на сцену.

Репетируя, он только прошел с ней порядок, экономя силы в прыжках. И сейчас, с неожиданным ritenuto оркестра в pas de basque (Дриго ра дирижерским пультом на лету подхватил заданный танцовщицей темп), испуганно подумал: «Так я уже >не могу!».

Но колдунья-партнерша вернула ему молодость. Невидимая нить протянулась между ними, и они на одном дыхании взвивались в воздух, разрезали его и словно повисали в нем, горяча, подзадоривая ДРУГ друга.

«Он тряхнул стариною и... вызвал бурю рукоплесканий,— сообщала назавтра «Петербургская газета»,— е сильфидой Павловой 2-й он прямо-таки летал по воздуху».

— Мне вряд ли следует танцевать с вами, Анечка,— сжимая рукой колотящееся сердце, говорил в кулисах Гердт.— Нет, ничего, сейчас пройдет. В сущности, я вами весьма доволен.

Ею были довольны. И она была довольна сама, разучивая, повторяя, совершенствуя.

21 ноября 1301 года — pas de trois в «Пахите» с Юлией Седовой и Николаем Легатом. 2 декабря утром — попечительница наяд в «Сильвии», вечером-—Флорина в «Спящей красавице». 19 декабря — Лиза в «Волшебной флейте» с Николаем Легатом в роли Луки. А потом, в 1902 — «Приглашение к танцу» Вебера, вставленное в его оперу «Волшебный стрелок», Жуанита на премьере «Дон Кихота» Горского и там же pas de deux с Кякштом в последнем акте, pas des concurrentes в «Жавотте», pas de l'esclave в «Корсаре» и там же Гюльнара и pas de trois с двумя танцовщицами постарше— Вагановой и Гордовой, «вариация работы» в «Коппелии», эфемерида в «Ручье» и к этому постоянные повторения того, что уже числилось в ее репертуаре.

Однажды она испытала себя в драматической роли.

18 января 1902 года в зале на Троицкой улице состоялся спектакль, куда входила комедия Крюковского «Денежные тузы», чеховский «Медведь» и дивертисмент. Все роли играли артисты балетной труппы.

«В водевиле «Медведь»,— писал хроникер «Биржевых ведомостей»,— А. П. Павлова исполнила довольно трудную роль вдовы-помещицы с большим огоньком. Великолепное знание и продуманность роли сообщили чрезвычайное оживление игре

артистки, невольно передававшееся и ее партнеру,. г. Булгакову, также артисту балетной труппы, изображавшему соседа-помещика. Известная сцена с пистолетами очень правдиво прошла у обоих артистов, несколько раз вызванных».

Но правда драматического театра исполнительницу не увлекла. Роль «вдовушки с ямочками на щеках» осталась единственной драматической ролью в ее репертуаре. Да и рецензент вынужден был признаться, что балетная часть вечера пришлась зрителям «более по сердцу».

В дивертисменте Павлова и Фокин выступили с полькой «фолишон» — то была едва ли не первая попытка Фокина сочинить самостоятельный номер.

Беззаботная музыка словно вдохнула жизнь в фарфоровых щеголя и щеголиху эпохи французской Директории. Она — в желтом шелковом прилегающем платье, с высокой талией, с длинным шлейфом, прикрепленным петлей к запястью; в шляпе с высоко поднятыми полями, обрамляющими лицо, подвязанной лентами под подбородком. Он — в бархатных коротких панталонах, в камзоле с кружевным галстуком и манжетами. Тоненькая щеголиха грациозно распоряжалась своим шлейфом, то разыгрывая важную даму, то кокетливо насмехаясь, дразня кавалера — настойчивого, чуть забавного в пылких признаниях.

Сильфида «Шопениана», Маришнский театр

Актея «Евника». Маринский театр

*А. Павлова — Армида, В. Нижинский — раб *Павильон Армиды». Мариинский театр*

А. Павлова — Вероника, М. Фокин — Амун «Египетские ночи». Маршинский театр

Умирающий лебедь

Умирающий лебедь Деталь — руки

Умирающий лебедь

Плакат работы В. Серова

Потом, за границей, в ее репертуар вошел гавот, поставленный Иваном Хлюстииым на музыку Линке. Она танцевала его с Александром Полининым, в костюмах, подобных тем, изношенным и забытым. Но память о юной польке «фолишон» Оживала всякий раз, когда, всматриваясь в такое похудевшее с тех пор лицо, Павлова завязывала перед зеркалом желтые ленты высокой шляпы.

Тогда, давно, танец заставили исполнить три раза подряд: с каждым разом ярче блестели глаза, ослепительней сияла улыбка. Ноги, перехваченные почти до колен скрещенными лентами, все задорней скользили, уносили вперед.

Тогда, по словам рецензента, «г-жа Павлова была закидана цветами».

Тогда она уже знала, что только танец может дать ей полную радость.

И она танцевала почти в каждом спектакле, тренируя память тела в бесконечных вариантах адажио и аллегро как бы одного и того же огромного балета. Впрочем, для нее эта праздничная похожесть была полна оттенков. Она трудилась часами, отделывая мельчайшую подробность, раньше чем плотно слить ее с другими в одной танцевальной фразе. А когда фраза обретала цельность и выпевалась без труда, с абсолютной легкостью, вдруг оказывалось, что она способна звучать по-разному: приглушенно и звонко, светло и таинственно, может быть печальной, задумчивой, резвой.

Звучал для нее именно танец. Музыка была только помощником—'верным, добрым, непритязательным. Годы спустя Павлова не побоялась прослыть консервативной, сохранив верность Делибу, Дриго, Крейслеру, Сен-Сансу, Рубинштейну в разгар увлечения Прокофьевым, Стравинским, Равелем. Она осталась равнодушна к попыткам танцевать Баха, Бетховена, Моцарта, а Шуман и Шопен были редкими гостями в ее репертуаре.

Она приводила в отчаяние своих дирижеров. Отзываясь на музыку каждым нервом, она в то же время знать не желала воли композитора.

«Было невозможно объяснить Павловой, что композитор лучше судит о темпе, в котором следует исполнять его произведение, —сокрушался Хайден.— Павлова требовала играть побыстрее здесь, помедленнее там, фразы выбросить, фразы вставить, отдельные пассажи абсурдно растянуть. Вместо того чтобы танцевать под музыку, она хотела, чтобы музыка играла под нее. Темпы приходилось менять, даже если оказывалась мала сцена, но еще чаще, если Павловой хотелось этого без всякой причины».

Протесты приводили королеву танца в ярость. И тогда она умела скандалить не хуже Шаляпина. «Считала, что ее обязаны понимать, когда, возбужденная, она не могла объяснить, что ей, собственно, надо. Упрекала, доказывала по-русски, по-французски, по-немецки и по-английски, встряхивая головой, нетерпеливо топая ногами. К тому же, если ей хотелось переделать музыку, она не всегда могла выразить свою просьбу, так как не Знала необходимых терминов. В таких случаях легкое нетерпение сменялось бурным гневом. Буря проходила, как все бури,— вспоминал Хайден, заключая: — Однажды в Буэнос-

Айресе я еам потерял терпение и показал пример «русского темперамента», весьма неожиданный для флегматичного уроженца Страффордшира. Вспомнив времена футбола, я поддал партитуру из оркестра прямо на сцену».

Но вольное обращение с нотами не исключало другого: Павлова открывала негаданные богатства в музыке, отвечавшей ее творческим задачам.

Музыка не смела заслонять танец. Но танец должен был иметь крепкое подножие и представительных спутников.

Вот одно из противоречий гения Павловой.

«Прекрасный розмарин» Крейслера — мелодичный пустячок, заигранный учениками всех консерваторий, стал сказкой о бренности красоты, когда к нему прикоснулась Павлова.

Кто не гнался в детстве, жарким полднем, за стрекозой, приманчивой своим радужным непостоянством? Кто не помнит горячего песка, тенистых ив, солнечной ряби на реке и снующих в ртом сонном покое стрекоз? Но художник наверняка обойдет их стороной, убоявшись банальной красивости. Павлова отваживалась и побеждала.

Вспархивающие пассажи Крейслера воплощались в узорном, зыбком полете стрекозы. Руки танцовщицы с тонкой кистью и удлиненными пальцами, сплетаясь с крыльями костюма, придавали механической вибрации проволоки, тусклому глянцу слюды живой трепет и блеск. Полет волнисто прочерчивал пространство, завивался в круги, внезапно замирал в той капризной сторожкости, когда чуть подрагивающие крылья готовы подхватить, унести, закружить...

«В новейших стильных одеяниях танцовщица свободнее, чем в традиционной юбочке,— писала Павлова в 1914 году в «Театральной газете».— Она может следовать своей минутной фантазии, показать большее своеобразие в своем искусстве, она делается независимее от школы».

Классические тюники резко, напоказ выставляют рисунок танца. В «Ночи» на музыку романса Рубинштейна плотные складки туники оберегали пластику движений — мягкую, плывущую. Великие музыканты умеют в звуках передать тишину. Павлова передавала ее в танце — «минутной фантазии» о вечной природе. Эту торжественную тишину вдруг перебивал голос страсти, взлет чувства, когда в jete entrelace свободно, «независимо от школы», вскидывались руки, изгибался стан, взметнувшаяся ткань билась о сплетенные в прыжке ноги.

Образ рубинштейновской «Ночи» получал непредвиденную многозначность в искусстве Павловой. Танец превращал монолог музыки о нетерпеливой страсти в раздумье о глубокой связи

покоя природы и волнений человеческого сердца.

«Умирающий лебедь» Павловой потряс Сен-Санса.

Композитор посетил танцовщицу в 1913 году.

В ту пору мир лежал у ее ног. Казалось, не будет конца молодости, силам.., Некуда было девать их избыток.

— Monsieur Saint-Saens, пойдемте к нашим лебедям,— восклицала она, сбегая с террасы Айви Хауза.

Маэстро, спустившись следом к пруду, оторопело взирал на затеянную ею возню.

Павлова попросту дралась с лебедем: дразнила его, толкала, дергала, отпихивала. Птица, способная ударом крыла переломить человеку ногу, не сопротивлялась.

Наконец, запыхавшаяся, смеющаяся, Павлова утопила пальцы в перьях и, перевив птичьей шеей свою, прижавшись нежной щекой к жесткому клюву, затихла, словно вдруг оробев.

После обеда Сен-Санс для нее играл.

Через распахнутые окна из парка долетал запах свежего сена. Лак рояля отражал свет большой фарфоровой лампы, смягченный абажуром.

Седобородый музыкант взял последний аккорд и снял с клавишей руки.

Павлова сидела, уронив плечи, выгнув шею, опустив глаза на ладони, сложенные в белом шелке платья. Фасон недавно вошел в моду: свободно драпирующаяся юбка, высокая талия; подол и короткие рукава оторочены темным мехом, оттеняющим темную гладкость волос. Ноги в атласных туфельках, окрестясь иа подушке, привычно вытянули подъем.

«Поразительное чувство формы», — отмечает про себя Сен-Санс.

Оба молчат. Композитор улыбается задумчиво и печально.

— Боюсь, мне уже не сочинить ничего, достойного стать наравне с вашим «Лебедем», — тихо творит он.

Павлова с детства воспринимала жизнь сквозь искусственный свет рампы, под готовые напевы оркестра. Исхоженная романтика танца оставалась для нее существеннейшей правдой: ей Павлова готова была служить прежде всего.

Она заявила в журнале «Солнце России»:

«По-моему, истинная артистка должна жертвовать собой своему искусству. Подобно монахине, она не в праве вести жизнь, желанную для большинства женщин».

Тогда танцовщице шел четвертый десяток, а она по-прежнему была убеждена, что «служенье муз не терпит суеты» и житейский опыт в ее искусстве может только мешать.

Ведь «чудо» балетного спектакля, навсегда оставшегося для

Павловой мерилом прекрасного, требовало особого опыта.

В императорском Мариинском театре, чтобы создать чудо, сочиняли достаточно наивную порой музыку, чьи откровения передавал огромный оркестр, состоявший из артистов подчас мировой известности. Правда, дирижер-композитор послушно сокращал, дополнял, изменял номера, выполняя капризы хореографа и прима-балерины. Эти капризы были законом и для художников-декораторов. Те тоже отважно сливали эпохи, смешивали стили, изобретали моды ради волшебного правдоподобия балета.

Рабочие, бутафоры, портнихи, парикмахеры, гримеры работали не покладая рук для того, чтобы дважды в неделю по вечерам огромный занавес Мариинского театра, уйдя вверх, открыл дворцовый зал, индийский храм в джунглях, пальмы и пирамиды пустыни, чтобы группы придворных или поселян, отряды сильфид, вилис или наяд предупредили, подготовили торжественный выход Балерины.

С какой из земных радостей можно сравнить Этот выход?

Для Павловом он, во всяком случае, был несравненен.

И если в ее календаре отмечены числа многих дебютов, то среди них особо стоял день 28 апреля 1902 года.

«На балетных афишах установлено за правило печатать жирным шрифтом и в отдельную строку, что «главную роль (имя рек) исполнит г-жа Икс, Игрек или Зет...» — писал 29 апреля критик «Петербургской газеты». — На вчерашней же афише в общем числе действующих лиц, без подчеркивания, скромно значилось: «Никия, баядерка — г-жа Павлова 2-я», то есть та, которую балетоманы называют la petite Павлова».

Удивляться не приходилось. La petite Павлова служила всего третий сезон. Поручая ей Никию — жемчужину своего репертуара, Петипа обижал многих танцовщиц. Поистине то была смелая ставка и для старого хореографа и для юной танцовщицы. Они взяли ее.

Павлова впервые получила «большую прессу». Не имея звания балерины, фактически ею стала.

Но главное было в том, что в первой же значительной роля заявила о себе тема Павловой, неповторимая, отраженная каждой гранью ее искусства, единая в любых обличьях. Как-то раз она попробовала выразить эту тему тремя короткими фразами:

— Я думала, что успех — это счастье. Я ошиблась. Счастье — мотылек, который чарует на миг и улетает.

Она говорила правду. И при том сказала еще очень мало об истинной теме своего искусства.

Тема краткости, неуловимости счастья действительно

присутствовала в творчестве Павловой, возвращалась, возрождалась, учащалась в новых повторах. Она возвращалась потому, что была не только темой утраты, но и темой борьбы за счастье — борьбы честной, гордой, возвеличивающей достоинство женской души. Коллизия борьбы за счастье и его неосуществимость драматически окрашивала судьбу героини. Тут возникала близость с гуманистическими идеями искусства эпохи, с духовными поисками Комиссаржевской в особенности. Комиссаржевскую называли чайкой русского театра. Павлова, тоже смятенная, тоже ищущая, была птицей из другой стаи — неумирающим лебедем русской сцены.

Борьба за счастье была темой ее искусства.

В роли баядерки Никии рта тема крупно, трагически выступила на фоне калейдоскопа праздничных сцен, шествий, дивертисментов.

Петипа, четверть века назад сочинивший «Баядерку», вдруг ее не узнал.

На премьере, в 1877 году, Никия—-Вазем сорвала аплодисменты блеском техники. Ее танец сравнивали с фиоритурами флейты, с пением Аделины Патти.

В середине восьмидесятых годов в Петербурге, на островах, на сцене летнего шантана «Кинь- грусть» выступала, танцовщица Вирджиния Цукки. В ее репертуаре был балет «Брама», где она исполняла роль баядерки Падманы. Драматизм игры «божественной Вирджинии» — именно игры, потому что в Мариинском театре танцевали не хуже, — отозвался у русских «баядерок». Кшесинская, Преображенская, Гельцер придали драматическую выразительность виртуозному танцу Никии. Но ни одна не вышла из канонов XIX века... Павлова не то чтоб была лучше их. Она иначе воспринимала мир. Элеонора Дузе, Вера Федоровна Комиссаржевская вот так же разнились от актрис-современниц.

Может быть, секрет заключался в особенности высокого душевного строя, откликавшегося на неуловимое для других биение пульса современности. Контуры одного и того же образа проступали в интонациях речи и пластике великих актрис, в интонациях танца и пластике великой балерины. Что-то роднило их внешне, что скрывалось в удлиненных пропорциях тела, безупречных линиях шеи, утонченности рук, благородной посадке головы. Но еще явственнее заявляло о себе внутреннее родство, когда восторг, удивление, боль передавались трепетом ресниц, кончиками нервных пальцев, когда самый покой пауз, статика поз отражали смятение сердца.

Сломанный цветок — Дузе в «Даме с камелиями». Бабочка,

потерявшая с крыльев радужную пыль, — Комиосаржевская в драме ЗУДеРма'на «Бой бабочек». Образ из того же поэтического ряда возникал в балете «Баядерка», когда роль Никии исполняла Павлова. Согласно канонам романтического спектакля, там сталкивались два мира — реальный и фантастический.

В «реальном» все было неправдоподобно: баядерки могли сойти за девственных римских весталок, костюмы и танцы даже отдаленно не напоминали индийские.

Но этого никто и не требовал.

Великий брамин, стоя в правом углу сцены, наблюдал, как спускаются по ступеням нарисованного храма. То было шествие номер один: жрецы, почему-то одетые в тоги, а рядом баядерки в коротких юбках и обшитых галуном корсажах, факиры в живописных лохмотьях. Наконец, в полумраке храма обозначился силуэт балерины, закрытой густым вуалем. Она постояла секунду, медленно сошла на сцену, остановилась в центре.

Брамин, показав пантомимно, что его снедает преступная страсть, подошел и жестом фокусника в ударном номере, под tutti оркестра, снял с Никни покрывало.

Сразу же маскарад стал поэтичен.

Бикия, прямая, тонкая, устремила взгляд мимо брамина, вдаль. Потом, отвечая его жесту, склонилась. ..

Гибкий и монотонный, как голос экзотического инструмента, полился танец. Он был молитвенно светел в дыме жертвенника, в сырой духоте джунглей.

Подчиняясь колдовству, закружились факиры и баядерки. Великий брамин, подступив, прошептал святотатственное признание.

Никия подняла, протестуя, руку. Взглянула удивленно, серьезно, строго и глазами указала на небо.

Старый актер готовился ответить затверженным жестом. Но в том, как отшатнулся его брамин, величаво разгневанный собственным стыдом, проступило непосредственное чувство. Знакомый рисунок роли зацвел подробностями, возникшими стихийно и поразительно кстати...

Он не был одинок. Спектакль, рядовой, буднично начатый, выходил в другую тональность. Работа превращалась в ритуал, когда вдохновение охватывает участников, всех до одного, включая портних и сидящих в люках, «на подъемах», рабочих. Даже не вида того, что происходит на сцене, они ощущают творимое там, объединяясь в великое братство театра.

Пляска раскидала факиров вокруг жертвенника. Над их темными телами склонились баядерки. Никия также протянула кувшин факиру, прислушалась к его шепоту и замерла, вся

освещенная счастьем.

Потом, отстав от других баядерок, она дождалась прекрасного воина.

Он появился, стройный, рыцарственный, каких не бывает в жизни.

В самом деле, разве можно было променять его немые клятвы на речи какого-нибудь господина во фраке, с аккуратным пробором в волосах?

Она ведь была из однолюбов. Только возлюбленный был многолик. Начиная с дебюта в «Баядерке», дня совершеннолетия Анны Павловой, он навещал ее под разными именами, став сущим оборотнем. Силой своей одержимости она, для себя и для всех, превращала его в единственного, вечно желанного.

И в первый вечер ее Никия вложила все сердце в ответную клятву. Поэтому, когда царская дочь позвала баядерку предсказать судьбу, она пришла как равная, гордясь своим счастьем. А та не торопилась назвать жениха: водила по раззолоченному дворцу, кичилась нарядами и украшениями. Но темные глаза Никии рассеянно скользили. Она была занята своей думой, нежно улыбаясь всему.

Тогда соперница подвела ее к изображению жениха, и она узнала...

— Нет! — воскликнули руки. Тело выпрямилось, напряглось.

— Нет, нет! — настойчиво, смятенно, яростно повторяла баядерка, и уже царевна стояла перед ней на коленях, моля о пощаде.

Никию остановили не мольбы. Словно что-то порвалось в сердце. Танцовщица медленно вскинула ладони, повернула их от себя. Баядерка презрительно отталкивала царевну. Трагический жест, почти забытый драматической сценой, потряс балетных зрителей, громкая жалоба оркестра оторвалась в них ужасом и состраданием.

Кончился первый акт.

На галерке еще хлопали, шумели. Партер пустел, публика растекалась по фоце и коридорам.

В аванложе у Безобразова было тесно.

— Ну-с, танцев еще почти не было, а порцию Эстетики нам уже поднесли, — иронически начал журналист Агеевский.

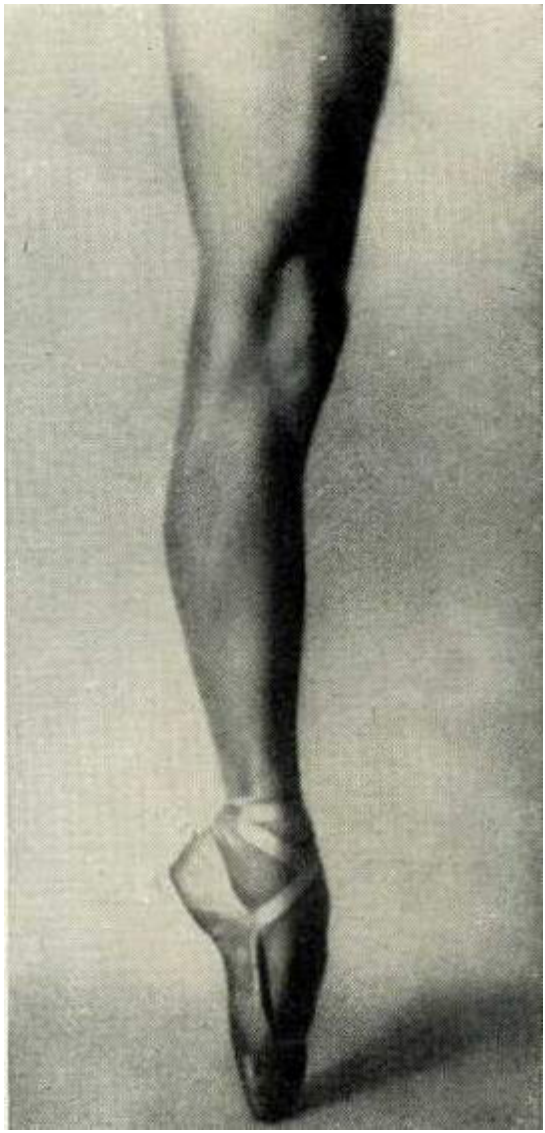
Тощий, негнущийся, совершенно лысый, он был как вздетый на палку череп, в пустых глазницах которого мечется злой огонек.

Безобразов досадливо отмахнулся:

— Вам ведь непременно надо поперек других думать...

— И не столько даже думать, сколько себя показывать, — негодующе перебил Светлов. — А главное, вы, Александр

Александрович, пытаясь быть оригинальным, защищаете рутину, банальщину, шаблон! Надо, извините меня, ровно ничего не понимать в прекрасном, чтобы не восхищаться тем, что мы сегодня видим!



Русский танец

Концертный номер

Бабочка

Концертный номер

Стрекоза

Стрекоза

А. Павлова и Л. Новиков — вакханалия

— Да что вы, в самом деле, — усмехнулся Агеевский. — Я же ровно ничего не сказал. И не собираюсь. Если вам угодно, я готов признать, что декадентский стиль вашей королевы Маб (так, кажется, вы изволите называть Павлову) весьма хорош. Согласен даже поклясться, что «фиолетовые руки на эмалевой стене» могут ласкать взоры ничуть не меньше чистого классического стиля.

— При чем, ну при чем тут декаденты?!—простонал Светлов. — Она же чистые сороковые годы: Тальони, Гриди...

— Можно?

В дверях коридора стоял корректно подтянутый молодой, только что вошедший в моду драматург Юрий Беляев.

— Вы так шумите, господа, что, наверно, за кулисами слышно, — не спеша сказал он. — Это вы насчет Павловой, Валериан Яковлевич, что сороковые годы?.. Конечно!.. Она напоминает старинные гравюры. Знаете: лукавая головка, стебельный корпус и кукольные ножки повисли в воздухе — картинка из бабушкиного шифоньера. .. Вообще же, не кажется ли вам, что бале г, рто милое, пустяковое искусство, догорает даже Здесь, на Крюковом канале? Мы демократизируемся, а...

— Ну, знаете ли, именно сегодня!.. — загремел Безобразов.

— Чу, кажется, звонят! — драматически прошептал Беляев и исчез так же, как появился.

Безобразов, сердито отдуваясь, поднялся с насиженного дивана и направился к такому же насиженному стулу у барьера ложи. И пора было. В люстре медленно потухали электрические свечи...

Шествие номер два было одним из шедевров Петипа. Участников хватило бы иа добрую книжку сказок. Теснившаяся в кулисах толпа постепенно редела, торжественно располагаясь на сцене. Выходили группами, и каждая, рассыпаясь, как бы вплетала новый узор в живой ковер, ткущийся на глазах у публики. Белокуро-рыжие красавицы держали в руках попугаев. Чернокудрые словно помогали своей ленивой поступи взмахами вееров. Полуголые негры тащили корзины с цветами. Мулаты размахивали пиками. Воины в блестящих шлемах несли убитого тигра, и чего лапы, свешиваясь с носилок, подрагивали в такт марша. Великаны, присланные из Преображенских казарм (в этот полк подбирали по росту), опускали посреди сцены раззолоченные носилки: из них выходил раджа. Тем же порядком вносили и паланкин царевны: украшенная браслетами ручка подымала шелковую занавеску, ножка осторожно касалась земли, и дочь раджи направлялась к трону, опираясь на руку отца и сопровождаемая приближенной рабыней.

Затем появлялся герой праздника — воин Солор. Он въезжал на огромном бутафорском слоне, который пересекал сцену с помощью воинов, невольников, арапчат.

Индия русского балета XIX века так яге мало походила на настоящую, как непохожи были на Китай шалости французов XVIII века в духе chinoiserie. Все яге она имела свое искусственное очарование.

Медлительно важная парадная выступка сменялась дивертисментом. Его разнообразие намеренно утомляло, одурманивало: танцы массовые и сольные, танцы характерные,

демихарактерньге и классические следовали пестрой чередой, прерываемой выходами на поклоны, «бисами». Второй акт, самый длинный и красочный, полагалось смаковать.

Тем эффектнее — в стремительном crescendo — проходил финал действия...

Охватив себя руками так, что синий плащ образовал глубокие складки, Никия — Павлова вошла, почти вбежала на праздничную площадь, объятая нетерпеливой надеждой.

Солор отвернулся, как отворачивается Альберт от Жидели, Феб от Эсмеральды: обычная ситуация балетной мелодрамы. И в этот первый раз, как потом, безошибочно, всегда, жест возлюбленного ударил в сердце. И как всегда бывало потом, у стоящего вокруг кордебалета, у сотен зрителей дрогнули руки в желании поддержать ее, остановленную этой обидой.

С баядерки сняли плащ, и она поняла, что должна танцевать.

Зачин цыганистого «жестокого» романса прозвучал „ у концертмейстера скрипок Ауэра тоже не так, как обычно, а подлинным смятением, скорбью. Его жалоба заставила Никию поднять руки и, заломив их над головой, гибко покачнуться вправо, влево: не было сил тронуться е места.

Вздох — и она взметнулась на пальцы, напряженно вытянулась, чтобы, мгновенно склонившись, прочертить на полу надломленную линию арабеска.

Движение возобновилось в неровном, подчеркнуто сбитом на спаде рисунке: так трагическая актриса уводит в рыдание начатую возгласом фразу. Потом танцовщица метнулась в сторону — раз, другой, замирая на пальцах в участившихся вздохах аккордов, и, решившись, кинулась к группе у трона.

Солор отвернулся снова.

Теперь это отшвырнуло Никию в воздух и затем бросило наземь: в терминах классического танца ход состоял из jete entrelace на колено, port de bras, подъема на пальцы и арабеска. Но в танце, как в музыке, от перестановки слагаемых сумма изменяется. Заданное сочетание движений и их последовательность открывали дорогу чувству. Павлова вложила тоску и страсть в прыжок, прорезавший воздух, в редкий изгиб тела на. полу, в новый стремительный взлет.

Не изменяя танца, не преступая его академических правил, она сместила акценты, заострила ровный доселе рисунок. Чеканные периоды вдруг обрели звенящую хрупкость, почти ломкую, если бы в ней не ощущалась нервная сила.

Эта сила, как электрические разряды, передавалась в зал. Там происходило нечто, в балете еще небывалое.

Утке в 1905 году, после одного из рядовых выступлений

Павловой в роли Пахиты, критик газеты «Слово» описал это так:

«Она не играла, а буквально «трепетала», и не танцевала — а просто-таки летала по воздусям... Можно было наблюдать собственно два спектакля: один — на сцене, другой — в зрительном зале; не только мужчины, но даже женщины не могли сдерживать волнения чувств и то и дело прерывали танцы г-жи Павловой одобрительными возгласами от глубины и напряженности испытываемых ощущений».

И сейчас в зале не созерцали, а переживали.

Там вздрогнули, когда рабыня царевны протянула баядерке корзину цветов и та, предчувствуя гибель, закружилась, понеслась в бешеной, скачущей пляске.

Там замерли, когда, остановись с оборванной фразой оркестра, она вскинула корзину над головой.

Потом усталым, покорным Движением сорвала цветок, второй.., и зашаталась, усилием тонких пальцев отрывая змейку, припавшую к плечу.

В зале кто-то застонал, кто-то вскрикнул, наблюдая ее беспорядочный бет, мольбы, жалобы...

Великий брамин, ужасаясь, протянул спасительное лекарство... Никия покачала головой, слабея подняла руку к небу, последний раз взметнулась на пальцы...

Вздох или стон пронесся по сцене, эхом отдался в зрительном зале, когда Никия упала мертвой...

Через двадцать лет к репертуару павловской труппы прибавился балет «Восточные впечатления».

Там все было сделано по подлинным фольклорным источникам.

В первом, «японском», отделении танцовщики, обученные актерами театра Кабуки, исполняли мимические сценки и танцы.

Во втором — демонстрировался обряд индийской свадьбы, которую Павлова и часть ее труппы наблюдали в Бомбее.

В третьем — прима-балерина выступала сама.

Кома лата Баннерджи — индийская музыкантша, окончившая парижскую консерваторию, сочинила музыку. Удай Шанкар — молодой художник, проходивший тогда курс обучения в Лондоне, в Королевском колледже искусств, был приглашен как балетмейстер и исполнитель роли Кришны. Сценка была поставлена в стиле Манипури. Этот стиль, говорит знаменитый индийский танцовщик Рам Гопал, «грациозный и мягкий, напоминает природу в ее добрейшем облике. Танцовщики уподобляются колосьям, шелестящим на ветру, или тихо струящимся волнам. Они как бы слиты с природой».

Юный Кришна, «вечно возлюбленный», обернувшись

пастухом, играл на флейте. Среди девушек, принесших ему цветы и плоды, прекрасней и нежней веех была Радха — Павлова. Сценка дышала подлинной поэзией. Больше того, она была своеобразным ферментом в возрождении национального танца Индии.

«Индийская критика с большой похвалой отозвалась о нашей попытке и говорила, что нельзя даже измерить ту громадную благодарность, которой Индия обязана Анне Павловне: она, иностранка, поняла необходимость вдохнуть новую жизнь в омертвевшее искусство и указала правильный путь в искании национального быта и родной легенды», — писал биограф танцовщицы.

Вторгаясь в забытые области на мировой карте танца, Павлова была осторожна как археолог- художник, боящийся повредить естественный облик находки. Отбирая мотивы фольклора, она приоткрывала национальным художникам один из возможных путей его освоения.

Но сама она была ballerina assoluta, классическая танцовщица, для которой любая народность, любой национальный стиль или стиль эпохи подчинялись законам и условностям ее искусства. В классическом танце ей дышалось всего привольнее. Именно благодаря ему, а с ним — и прозрачной, наивной символике балетной сказки, она открывала вечное в современном и современное в вечном.

Для нее «Радха и Кришна», а потом «Фрески Аджанты» — балет, созданный по мотивам росписей в индийских храмах, — не могли заменить фантастическую реальность и академичную фантастику «Баядерки».

Ф антаетика вступала в свои права к третьему акту «Баядерки». Солору грезилась погибшая Никия в царстве теней.

Приметы времени, места, действия устранялись. Но безошибочно узнавалась временная и национальная принадлежность хореографических обобщений.

Нехитрая музыка. Обязательный лунный свет. Непременные белые тюники и лифы, розовые трико и туфли. Кордебалет постепенно заполняет пространство, выстраивается ровными рядами, расступается, чтобы образовать виньетки, обрамляющие сцену. Виртуозный, как соло концертирующего инструмента, танец балерины... Это русский балет XIX столетия.

Танец теней в «Баядерке» — одна из вершин подобных ансамблей. Хореографическое действие здесь — танец в чистом виде, лишенный и признаков пантомимы.

Прыжки запутанны и сложны по сочетаниям, пируэты — в любых направлениях и позах, пассажи рассчитаны на беглость и

на выдержку.

Лицо танцовщицы сосредоточенно и вдохновенно: так музыкант прислушивается к смычку. Смычок — рто ее тело, натянутое, гибко вибрирующее, чуткое. Но оно — и сама музыка, послушная воле смычка, отвечающая его зовам.

Танец Вазем был ловок и смел, как смычок виртуоза, холодно любующегося своей безошибочной техникой.

Танец Кшесинекой, элегантный, лукавый, сообщал фантастическому образу привкус земной соблазнительности.

Преображенская давала почувствовать силу, скрытую в прозрачных, подчас словно бы тающих штрихах ее танца.

Юная Гельцер наслаждалась упругостью своих прыжков, крепостью пальцев в бравурных пассажах. Ее миловидная Тень могла хоть сейчас Засиять улыбкой принцессы Авроры.

Валериан Светлов, говоря о «самобытности, индивидуальности творчества» Павловой в «Баядерке», объяснял: «Она никому не подражает, не дает копий, а творит, находясь в гипнозе настроения* который владеет ею в данной роли». И ниже —* о танцах: «В них блеск, порыв, воздушность...»

Павлова первая внесла в танец Тени отблеск трагедии духа, проникнутой современным психологизмом.

В отвлеченных гармониях танца возникла тема преходящести прекрасного.

Линию бега продолжает прыжок: неизбежный толчок от пола неуловим, как взлет птицы, как растворяющееся в воздухе глиссандо скрипки.

Положив руку на плечо коленопреклоненного партнера, танцовщица задерживается в летящем арабеске: отпустит — и ветер тут же унесет ее вдаль.

Таков был выход — экспозиция образа. Как и в первой части балета, мотивом арабеска определялся танцевальный рисунок. Но там арабеск был прикреплен к земле, порой распластан на ней. Здесь он порывисто устремлялся вверх.

Прыжки прочерчивали воздух утонченными линиями арабесков.

В конце пируэта арабеск вспыхивал, подобно молнии, неожиданно озарившей горизонт.

Танцовщица выделяла позу крупным планом.

И впервые проявлялась одна из необъяснимых особенностей техники Павловой, не раз отмеченных потом критикой.

Устойчивость или, как тогда говорили, aplomb — преимущество танцовщиц коротконогих, с некрасиво развитыми мышцами. Но никто не умел так, как Павлова, замереть на кончике пальцев, продлив арабеск на ту долю секунды, когда у

зрителя захватывает дыхание. Безупречно выгнутый носок сталью вонзался в пол, вся нога напрягалась, позволяя угадывать скрытую энергию. И тут неподвижность была полна полета — стремления вдаль. Сказывалось то торжество воли, которое так поражало критиков.

Контраст хрупкости и силы придавал поэзию попытке поймать неуловимое, удержать преходящее.

После спектакля Светлов и Беляев, уже в пальто и шляпах, встретились в вестибюле.

Светлов докуривал папиросу. Беляев остановился рядом, тщательно расправляя на пальцах щегольские шведские перчатки.

— Если вы хотите продолжать насчет догорающего искусства, то лучше не надо, — сухо сказал Светлов.

— Представьте, вовсе не хочу. Честно говоря, я сражен. Объясните, друг мой, что за сила в этой девочке? Такая любого скептика обратит в поэта...

— Она удивительна, — вступил в разговор подошедший студент. — Ей понятны все тайны. Кто Знает, Валериан Яковлевич, какой была Тальони? .. Возможно, она выражала идеалы своего времени. Но стремления нашего века — запутанней... Бои вокруг «Эрнани» пустяк рядом с тем, что происходит в нашем искусстве...

— Ну, это как сказать, — разделяя слоги, будто про себя, возразил Светлов. — И зачем же вспоминать «Эрнани»? Тальони именно здесь, в Петербурге, так по душе пришлась потому, что, выражаясь высоким стилем, семена ее искусства пали на благодарную почву. Русская интеллигенция в эпоху Николая Первого жила, пожалуй, не менее тревожно, чем мы... И так же пробовала забыться, утешить себя мечтой о несбыточном. ..

— Вот, вот, — перебил студент. — Тальони обещала покой где-то не здесь. Павлова не так. Совсем, совсем не так... Мне это трудно сейчас выразить. .. В общем, на земле — она не мечтает о загробном царстве... Не знаю пока, но мне кажется, она может быть страстной, как гитана, как вакханка... Мы еще увидим...

16 февраля 1903 года Павлова исполнила партию испанки на премьере «Феи кукол», поставленной братьями Легат. Вариация была одной из многих в пышной гирлянде танцев, сплетенной вокруг героини спектакля и для нее.

Что говорить, Матильда Феликсовна была обаятельная фея кукол. Бакст сочинил для нее волшебный костюм. Розовые цвета — от бледного до самого густого оттенка — перемешивались на корсаже и тюниках, усыпанных блестками. Темную головку, причесанную на прямой пробор с крученьями локонами а 1а Брюллов, украшали жемчужная сетка и опять роды. А вокруг так

и увивались, сражаясь за милостивый взгляд, два белоснежных Пьеро — оба постановщика балета «Фея кукол».

Спектакль протекал как и положено. Титулованный цветник лож, первые ряды партера умиленно взирали на мир игрушечного балетного царства, столь благодушно славящий свою королеву.

— Чуть пополнела после родов, — конфиденциально шептал седовласый сановник соседу. — Но Это ей даже идет.

— Не спорю, не спорю, — шепелявя соглашался собеседник. — Я, признаться, не поклонник этих новомодных абрисов. Женщина не должна напоминать скелет. А что, верно ли, будто великий князь Владимир Александрович приезжал посмотреть на внука?...

Но благополучное согласие зрелища внезапно оказалось нарушенным.

Испанка, выбежав из кулисы, остановилась еле* ва, у рампы.

©становилась ровно настолько, чтобы успели ее разглядеть. В каждом волане юбки дымчато-серая гамма неожиданно вспыхивала оранжевым, в закрученные на темени косы дерзко вонзался высокий гребень, одна рука с остро выдвинутым вперед локтем уперлась в бок, другая — лихо взметнулась. ..

И-и-и... — настораживающе поднялась палочка дирижера...

Плясовой мотив подхватил и понес испанку назад, в глубину сцены: сплошной, слитный вихрь jete entrelace перешел в огненную волну пируэтов. И при том, что пируэты, бег, быстрые переборы ног шли на пальцах, в классическом танце чудился дробный стук каблуков, потрескивание вееров, от него веяло страстью той, неведомой Испании, которую для себя открыли русские порты, музыканты, танцовщики...

Вихрь продолжался полторы минуты. Но после него, после того как умолкли рукоплескания, оглушительно расколовшие тишину, благонравные эволюции кукольных подданных, прелестные ужимки повелительницы показались удивительно пресными.

Как и на всех премьерах, после конца спектакля подняли занавес. Стоящей в центре Кшесинской служители подносили вороха букетов, корзины, венки. Через оркестр передали один сафьяновый футляр, второй, третий...

Прима-балерина, сладко улыбаясь, протянула Павловой несколько роз. Та взяла и, склонившись, тоже улыбнулась — вежливо, чуть надменно.

Два месяца спустя Кшесинская, сидя в любимом будуаре, обставленном в стиле Людовика XV, пожаловалась великому князю:

— Право, Andre, девчонка и так задрала нос, а тут еще эти

милостивые государи из газет позволяют себе оскорбительные выпады.

Речь шла о Светлове, который посвятил несколько слов вчерашней «Тщетной предосторожности» с Кшесинской и неожиданно закончил заметку словами:

«В среду — предпоследний спектакль в ртом сезоне: «Жизель» с воздушной г-жой Павловой 2-й, танцующей рту трудную и ответственную роль в первый'раз».

«Жизель» не шла полтора года.

Возобновляли ее наспех, как и всё после ухода Петипа из театра.

«Незадолго до закрытия этого сезона, — вепоминал уже в конце тридцатых годов Александр Викторович Ширяев, — я возобновил исключительно по памяти «Жизель»... Главную роль должна была исполнять А. II. Павлова, чудесное хореографическое дарование которой тогда только еще распускалось».

Посмотреть трудный дебют пришли бывшие и настоящие балерины:. Евгения Соколова, Варвара Никитина, Кшесинская, Гримальди.

На сцене выступали: граф — Николай Легат, лесничий — Гердт, повелительница вилис — Седова. Pas de deux первого акта исполняли юная Тамара Карсавина и Фокин.

Но зрители пришли смотреть Павлову — пятнадцатую Жизель на русской сцене, начиная с Елены Андреяновой и включая гастролершу Карлотту Гризи, первую исполнительницу этой роли в Париже.

Сама она видела трех Жизелей — Ольгу Осиповну Преображенскую, Энрикетту Гримальди, Карлотту Замбелли. И теперь, перед выходом, ее охватил мучительный страх.

В соседней уборной Юлия Седова давно сняла костюм Флоры и расположилась отдохнуть, перед тем как облачиться в длинные тюники Мирты. У нее в запасе был весь первый акт «Жизели».

Антракт после «Пробуждения Флоры» подходил к концу...

Павлова, стоя перед трюмо, хмуро себя разглядывала. Что-то мешало увидеть Жизель в той, что отражало зеркало. Ослепительно белые юбки, передничек, топкие руки в аккуратных фестонах коротких рукавов... Пожалуй, это прическа—взбитые волосы уложены наподобие гнезда, нависающего над лбом. Так причесываются все — в жизни и на сцене. Но разве такой должна быть Жизель?!

Павлова лихорадочно подняла к волосам руки...

Стук в дверь.

— Анна Павловна, дирижер прошел в оркестр,— объявил

режиссер.

Все. Надо идти...

Разделив прямым пробором волосы, гладко закрыв их темными прядями уши, Павлова нашла последний, завершающий штрих.

Те ма была все та же.

Только глубже, проникновеннее, психологичнее во всех поворотах, чем где бы то ни было еще.

Изумленные старожилы императорского балета от спектакля к епектаклю привыкали к откровениям павловской Жизели.

Блок сказал о Комиссаржевской:

«Душа ее была как нежнейшая скрипка. Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала, потому что она жила в то время, когда нельзя не плакать и не требовать».

Сотни актрис исполняли до Комиссаржевской роли шекспировской Офелии и гетевской Маргариты. Она рассказала о них по-своему.

Маргарита, брошенная Фаустом, и Жизель, обманутая графом, — родные сестры...

В «Гамлете», переведенном Полевым, Офелия говорит о «совушке, которая была девушкой», о душе обманувшейся, ищущей покоя...

Жизель Павловой не жаловалась и не умоляла. Она плакала и требовала, вырываясь из элегических объятий XIX века в смятенный XX век.

Простодушные Жидели XIX века...

Жизель выглядывает из дверей хижины. Жизель смущенно перебирает край передничка и, ускользнув от объятий Альбера, увлекает его в танец. Жидель гадает на ромашке. Знакомый, освященный традицией текст, поколениями отработанные приемы игры.

У Павловой она была такая и не такая.

«Когда Вера Федоровна — Лариса выходила на сцену и, не произнося еще ни единого слова, лишь прохаживалась с Карандышевым, вы уже чувствовали, что на сцене как бы появился целый новый мир», — рассказывал Михорлс.

Когда Павлова — Жидель выходила на сцену и в простом танцевальном ходе очерчивала по ней круг, все ощущали присутствие чего-то нового, необычного, тревожащего.

То, что расщепилось потом в «Стрекозе», «Калифорнийском маке», «Ночи», «Умирающем лебеде», в десятках других миниатюр, здесь возникало в живом образе человека, многогранном и цельном.

«Жизнь человеческого духа». Напряженно и по- разному

мечтали о ней художники той поры. Станиславский учил искать размышляя, стремился играть рту жизнь человеческого духа в реальных исторических связях. Павлова, никого не учившая, интуитивно передавала «музыку» ртого духа.

Ее героиня не имела особой исторической определенности. Таковы были правила многих балетов. Петипа освобождал танец от подробностей времени. Павлова следовала правилу, но следовала по-своему. Она утверждала в танце вечное, но так, как оно открывалось людям ее поколения. Душа ее Жидели была бессмертной в том именно смысле, как душа Ларисы у Комиссаржевской, штабс-капитана Мочалки — у Москвина. Так Шаляпин пел «Элегию» Массне. «Она заразила нас торжественными следами», — мог бы и о ней сказать Блок.

Утро Жидели находилось в ладу со всем, что ее окружало. Первый поцелуй жениха, ровная забота матери, привет подруг... Чистый, полный гармонии мир, где еще не знают сомнений. Танец Жидели был покоен.

Что же тревожило в безупречной ясности этого танца?

Глубина взгляда, где в улыбке пряталась печаль? Хрупкая покатость плеч, чуть подавшихся вперед? Беззащитная гибкость шеи? Прозрачность пальцев, обрывающих продолговатые лепестки ромашки? Может быть, то, как, продев руку под руку жениха? она раскачивалась, подчиняясь ритму его движений?

Ее Жидель была отмечена печатью судьбы. Но она и не подозревала об этом. Предощущение трагической развязки не вторгалось в идиллию начальных сцен. Жидель была наивной и беззаботной— утро казалось ей вечным. Черты обреченноет,и виделись зрителю, но не героине. Образ стал сложнее, психологичнее...

А потом, к финалу первого акта, когда рушилось ее представление о мире, когда раскалывался зыбкий покой, — неумолимо свершалось предназначение судьбы.

В замедленной репризе мотива гаданья Павлова смещала ровные периоды танца в щемящие, шаткие диссонансы. Душа, только что полная гармонии, теперь оплакивала ее утрату.

Жидель — Павлова, отвернув голову, тянулась к невидимому цветку, сминала его неверным движением, и, казалось, лепесток за лепестком улетал в небытие из потерявших силу пальцев. Снова опершись о руку незримого возлюбленного, она пыталась поймать утраченный ритм. Но он срывался, ускользал из памяти...

Растерянные попытки вернуться к тому, чего не было вовсе, восстановить мнимое совершенство мира... Взрыв отчаяния, когда тщетность усилий становится очевидной...

Запнувшись о брошенную шпагу — парадоксальное доказательство благородства жениха, она, вздрогнув, прислушивалась к звуку металла. Потом, подняв шпагу за клинок, чертила по затоптанному лугу петлю за петлей, спасаясь от змеяных извивов эфеса и все пристальней вглядываясь в его мелькающий крест. А разглядев, поднимала шпагу обеими руками и мчалась, догоняя направленное в сердце острие.

Вот остановили, вырвали шпагу из рук — словно вытащили из сердца.

И тогда наступало мгновение, выражавшее сущность этой Жидели. Она встречала взгляд предавшего, надругавшегося над нею человека. То, что она читала в этом взгляде — раскаяние ли, любовь ли, — заставляло ее ликующе выпрямиться. Она умирала любя и веря.

Она отличалась от всех бывших Жизелей. Она отличалась от той, что пришла после.

«Плачущим духом» назвал Аким Волынский Жизель Ольги Спесивцевой. Жалоба души, обреченной на гибель, звучала там на всем протяжении роли. Безнадежность предчувствий с первых шагов отмечала Жидель Спесивцевой, где все павловское — хрупкость, утонченность — выступало в болезненно обостренном виде. Уже не было контраста нежности и воли, торжественных слез, просветленной печали великой Павловой. Жидель Спесивцевой явилась отрицанием любви и веры.

Жизель Павловой, скорбя о быстротечности прекрасного, призывала поклоняться прекрасному в человеке и оберегать его.

Она снова была героиней собственной песни.

Облик ее Жизели, обращенной в вилису, был светел.

Балет, не состязаясь с возможностями драмы, иногда обнаруживал и свои преимущества. Темы Офелии, Маргариты, Ларисы обрывались там, где тема Жизели переходила в другой план, не ограниченный конкретностью житейских обстоятельств.

Жизель не горевала о разлуке с любимым, не боялась за него. Может быть потому, что, преображенный любовью, он и сам не должен был ничего бояться.

Душа, очищенная страданием и уже свободная от него, сливалась с природой, — такова была вилиса Павловой. С наивной прямотой раскрывался пантеистический идеал этой пляшущей язычницы.

Не случайно же, по свидетельству многих биографов, она почти никогда не читала, но откуда- то знала наизусть стихи на разных языках. Стихи, похожие на танец, на разговор с природой, с миром зверей и птиц. Для нее звери и птицы не разделялись на чистых и нечистых: она бесстрашно брала в руки змей, кормила

медведей, носила За пазухой птиц. Отказывалась от спутников, оставаясь у подножия сфинкса в африканской пустыне ночью, до восхода солнца одна.

Нарушенная цельность мира воскресала во втором акте в идеальных созвучиях. Одинокая судьба сливалась с незыблемой гармонией природы. Это, порой поверхностно, порой проникая в суть, отмечали видевшие Павлову в «Жирели».

От спектакля к спектаклю подхватывал Светлов тему своей королевы Маб. В 1904 году он писал после «Жизели»: «В зеленом царстве вилис не было танцовщицы, а была легкокрылая тень, воздушная и мечтательная, как эфемерида, ожившая ночью и исчезнувшая на рассвете с первыми розовыми лучами всходившего солнца. И все было в ней «гармония и диво». В 1905-м — «Сколько светлого счастья в полетах вырвавшейся из мрачной могилы вилисы, купающейся в голубых лучах летней ночи...» В 1906-м — «Во втором акте Жидель уже не человек, а тень: эгоизм любви исчез, как дым, вся горечь, вся печаль жизни осталась там, далеко. И когда Павлова является то здесь, то там воздушной тенью, осиянной мечтательным блеском луны, среди таинственного леса, наполненного цветами, то на ее лице играет уже спокойная улыбка ребенка; в ее неземном взоре — удивление и радость вырвавшейся на свободу птички».

А уже в 1911 году Андрей Левинсон писал о Павловой-гастролерше в «Жидели»: «Танец г-жи Павловой, абсолютный и совершенный, вознесенный, как пламя свечи, порой колеблемое дуновением страсти...»

Архив дирекции императорских театров. Дело в синей обложке под номером 2355: «О службе Анны Матвеевны Павловой». В деле — повышения в разрядах, отпуска, командировки в Москву. По нему судить —очень ровно протекала будто бы жизнь.

В сентябре 1902 года — перевели из корифеек во вторые танцовщицы, назначив оклад жалованья 1200 рублей в год.

В 1903-м — с 20 мая по 20 сентября — она, наконец-то, отправилась в Милан к знаменитой Беретта.

Толстенькая коротышка с закрученной на затылке жидкой косицей величественно восседала в кресле, не затрудняясь показом движений. Ученицы обязаны были знать расписание каждого дня, заданное навечно. Но старуха хранила удивительные секреты ремесла, до блеска начищая, оттачивая хитрую механику танца. После урока ей по очереди целовали руку и с порога восклицали признательно:

— Grazie, carissima Signora!

В Петербург Павлова вернулась уже первой танцовщицей —

на деле балериной. Ей позволили теперь отказаться от мелких сольных кусков. Но она была на танец жадна и способна назавтра после «Баядерки» или «Жизели» танцевать в «Демоне» лезгинку или панадерос в «Раймонде».

Павлова делала раннюю и блистательную карьеру.

«Наяда и рыбак» — 7 декабря 1903 года.

«В роли Наяды она производит цельное впечатление искреннего творчества. Pas de deux (вставное) и вариации grand pas — в особенности adagio— маленькие хореографические пормки, полные вкуса, элегантности, художественно законченных деталей, высокий образец классической хореографии, как исполненная ею calabraise — художественный образец характерного и национального танца. Удивительно изящна одна из деталей pas de deux, когда балерина—-наяда в руках рыбака делает пластические, плавные движения, словно хочет вырваться от него в свою родную стихию».

«Пахита» — 2 мая 1904 года.

«Scene mimique перемешана с испанским танцем, который искусно вплетен в нее и составляет с нею неразложимое целое. Тому, кто видел этот испанский танец в исполнении г-жи Павловой, его не забыть: столько в нем блеска, силы, темперамента и пластической красоты. В горах далекой Гренады так танцуют гитаны эти танцы, полные огня и страсти, и так танцует их у нас только одна Павлова... В знаменитом grand pas балерина вызывала горячие восторги своими вариациями. .. Первая — нежного, деликатного рисунка, мягкого и грациозного колорита; вторая — с широкими полетами, которые всегда были шедеврами г-жи Павловой, одаренной редкой тайной нарушать законы земного тяготения».

«Корсар» — 5 декабря 1904 года.

«Качества первоклассной классической танцовщицы сказались вчера решительно во всех ее нумерах, начиная с широких полетов в entree и кусочках в Finesse d'amour — pas d'action, которое она провела с шаловливым кокетством и верным артистическим вкусом. Она была бесподобна и в pas de deux, очень красиво сочиненном ее великолепным партнером г. Кякштом. Здесь г-же Павловой чрезвычайно удались renverses и мгновенная замена их падением на одно колено; с большим блеском протанцевала она вариацию на fouettes еп diagonal, очень трудное pas, которое несомненно более изящно, чем настоящие «механические» fouettes... В jardin anime поражают зрителя изумительные по своей воздушности, ширине и пластичности элегантные, блестящие кабриоли Павловой... В нежных, изящных полутонах провела она несколько рискованную сцену в гроте... Ее

образ Медоры вышел целомудренным и трогательным, а потому поэтично красивым. Какая Это, в самом деле, умная и тонкая артистка! Как она умеет своим артистическим чутьем найти грань прекрасного...»

Такие рецензии составили за год объемистую тетрадь: многочисленные газеты отмечали не только дебюты, но каждое повторное выступление.

В труппе удивлялись: ведь какая с виду хилая, а все ей нипочем. В 1904-м, 3 ноября утром еле встала с постели с температурой 38,3. Театральный врач нашел инфлюэнцу и, после долгих уговоров, отрапортовал: «Считая вредным для здоровья г-жи Павловой II участие сегодня в балете «Жизель», я ей решительно не советовал этого делать. На совет мой г-жа Павлова заявила, что будет танцевать сегодня и что она слагает с дирекции всякую ответственность за могущие быть от этого вредные последствия для ее здоровья».

Тогда прошло без последствий. Но даже если б и были! Ведь в ту — последнюю — болезнь, узнав, что резекция ребер может продлить жизнь, но тогда танцевать уже не придется, усталая пятидесятилетняя женщина бросила вызов смерти... А здесь за нее была молодость и необоримая воля к творчеству...

К тому же вольно было болезни свалиться в день спектакля! И так танцуешь куда меньше, чем хочется. Иной раз пробудешь на сцене всего-то несколько минут.

Эти короткие мгновения хотелось продлить. Строгая дисциплина и здесь не давала простора. 23 января 1905 года режиссер Николай Григорьевич Сергеев, бесстрастно выслушав объяснения запыхавшейся танцовщицы, отписал в контору, что Павлова бисировала вариацию Пахиты два раза,, когда 24-й параграф устава разрешает только один бис. Ну и, конечно, «поставили на вид».

Но в общем — для посторонних, во всяком случае, — все шло как по маслу.

Далеко позади остались Ваганова, Седова, Егорова. Сейчас Павлова в первой четверке с Кшесинской, Преображенской, Трефиловой, а для многих и ни с кем не сравнима. Ее имя постоянно упоминают газеты: отмечают ее рядовые спектакли, выступления в благотворительных концертах, описывают туалеты, когда она появляется в публике, подчеркивают ее особую преданность сцене и танцу.

Вот, например, 1906 год.

Март. Хроника «Биржевых ведомостей»:

«В течение длинного великопостного антракта наши танцовщицы неудержимо подвизаются в благотворительных

спектаклях во всевозможных театрах, то играя драматические роли, то танцуя в дивертисментах, то продавая афиши и цветы, то уезжая на гастроли в Варшаву, Гельсингфорс и пр. Юная звезда нашего балета, талантливая Павлова 2-я, одна из всех избрала благую долю и утилизирует великопостный отдых в Милане, усердно занимаясь своим искусством у знаменитой преподавательницы танцев г-жи Беретта, ежедневно посещая ее хореографический classe de perfection в La Scala».

Май. «Журнал распоряжений»:

«С первого мая сего года г-жа Павлова 2-я переведена в разряд балерин с окладом в 3000 рублей в год».

А. Павлова и А. Волинин — гавот

Аврора «Спящая красавица» (костюм Л Бакста)

Приглашение к танцу

А. Павлова и А. Волинин «Осенние листья»

Сирийский танец

А. Павлова со своим лебедем Джеком

Танец из оперы «Орфей и Эвридика»

А. Павлова в костюме 1830-х годов

Октябрь. «Петербургская газета»:

«Наши балетные артистки позволяют себе роскошь, которой не знали прежние балерины: г-жа Павлова 2-я устраивает у себя на квартире танцевальный зал со всеми приспособлениями для практических занятий. До сих пор артистка занималась в театральном училище или у Е. П. Соколовой, а теперь обзаводится собственным залом с необходимыми для э™го зеркалами».

Давно забыта убогая квартирка на Коломенской, 3. После нескольких переездов выбран недавно отстроенный дом на Английском проспекте. Место нехорошо, но почему-то селятся

здесь интересные люди.

Сквозь опущенные стекла экипажа нет-нет мелькнет мягкий профиль, выбившаяся из-под шляпки прядь легких волос: рто Комиссаржевская в ту же пору, что и Павлова, едет в театр.

Мокрым вечером ветер с Пряжки, отбросив фонарь, поймает в его неверном свете стройного незнакомца. Может быть, это Блок?

Петербург многолик, в нем столько преданий. Есть набережные, где слышится пушкинский стих, площади, помнящие отзвук шагов Гоголя, улицы, где бродят тени героев Достоевского. А этому кварталу позади глухих стен Литовского замка суждено стать углом Блока, Павловой, Комиссаржевской. Здесь город казенен, выпрямлен, сер, словно не тут же, рядом, и пушкинская Коломна и гоголевский Калинкин мост, Нева, выход в залив и дальше в открытое море...

Жизнь понеслась подпрыгивая, как на ленте недавно вошедшего в моду синематографа.

Впрочем, началось все чуть раньше.

Декабрьским вечером 1904 года, в трескучий мороз, сани около Думы завернули с Невского на Михайловскую улицу и, проехав ее, остановились у подъезда Дворянского собрания.

Распахнутые двери, клубясь паром, всасывали сплошной поток публики.

Павлова зябко собрала у горла пушистый мех шубы, откинула полость, потихоньку, с носка, ступила на землю.

Запах дорогих духов, сигар, негромкий говор, любопытные, узнающие взгляды... Многие кланяются, но она знает не всех.

По широкой лестнице снизу, из гардеробной, тянутся шлейфы. Фраков больше, чем мундиров.

Не то что на парадных спектаклях в Мариинском театре. Придворная и чиновная знать смешивается с финансовой и уступает ей... Но вот что интересно: здесь прямо-таки вся интеллигенция Петербурга.

Светлов, поминутно раскланиваясь, ловко лавируя в прибывающем течении, пробился и идет рядом, объясняя:

— Вот этот низенький, в пенсне на шнурке — Анатолий Федорович Кони. Знаменитый адвокат. Его отец, кстати, был страстным поклонником Тальони. А сын к балету, увы, равнодушен...

— Старик с великолепной гривой волос? Где? А, рто профессор Менделеев. Впереди — его дочь. Она жена порта Блока.

— А вон Стасов. Как всегда, окружен и, как всегда, что-то вещает. Кто он? Критик. Вам, пожалуй, всего интереснее, что балета не признает он начисто, потому что даже и Чайковского не

поклонник, а воюет за русскую исконность в музыке. ..

— Ого, мирискусники явились в полном составе! Дягилева вы, разумеется, помните по театру? С ним художники — Бенуа, Сомов, Бакст. Сомовские программки к эрмитажным спектаклям, наверно, у вас хранятся...

— В стороне от них Серов. О да, он несравненный художник.

— Вон Марья Гавриловна Савина, Матильда Феликсовна...

— Взгляните-ка, взгляните на хоры! Сколько там ваших! Фокин вам кланяется, — видно, не достал билета вниз. С ним Карсавина. Да, конечно, прелестна. О ней приходится писать сурово, потому что она и сама еще не понимает, какой ей дан дар. Фокин, что, влюблен в нее? ..

— Ну-с, посмотрим программу. Интересно, прямо Klavierabend — один Шопен. Мазурки, прелюды, три вальса, два ноктюрна. Полонез As-dur, баллада G-moll... Что я знаю о Дункан? Да почти ничего. Американка. Хочет в танце возродить античность. Кстати, почему Шопен?!. Помшо, год назад где-то я читал... да чуть ли не в «Московских ведомостях», как курьез, что она в Афинах разгуливала по пыльной мостовой босиком и, садясь в афинский трамвай, подбирала полы своего пеплоса... Сейчас она прямо из Германии, где пожинала плоды триумфального успеха. Говорят, одним из последних ее концертов дирижировал ни более ни менее как Артур Никиш. Она ведь исполняет Бетховена, Моцарта, Глюка...

— Боже мой, посмотрите, буквально все выходы и входы забиты. Пойду и я на свое место. Вы разрешите в антракте вас навестить?

На длинную плоскую эстраду вышел пианист, обыкновенный, во фраке и белом галстуке, с усами и подстриженной бородкой, и направился к роялю, стоящему сбоку, у самых колонн...

В программе стояло: мазурка h-moll (op. 33, № 4).

Дункан появилась словно на гребне музыкальной волны. Помчалась, простирая руки, запрокинув голову, вскидывая колени под прямым углом к корпусу.

«Моя ровесница, чуть постарше»,— подумала Павлова. Потом подалась вперед, приоткрыла рот, задышала прерывисто, сжав руки, вонзив ногти в ладони, сдерживая внезапную нервную дрожь.

— Да она совсем голая,— негодующе прошептал кто-то рядом.

Верно. Ни корсета, ни лифа, ни трико. Подвязанный у бедер хитон взбивается пеной вкруг ног, облегает живот и грудь. Ноги босы. Волосы отброшены со лба и собраны небрежным узлом. Свободное, гордое своей наготой тело.

Как понятна, как красноречива его немая жалоба! В набегающих повторах музыки пластика твердит о страсти, безответной, безнадежно трагической. ..

Руки остро согнуты в локтях, кулаки плотно прижаты к груди, спина напряглась в немом отчаянии. Вот руки раскинулись, зовя, умоляя, прощая и протестуя.

Вдруг танцовщица закружилась, притаптывая, остановилась, резко нагнулась вперед: руки охватили голову, как у фигур на фризах древних гробниц.

Упала, как падают навзничь в траву, приникая к земле, ища утешения в ясном покое природы. ..

Потом другой образ: девушка, похожая на Весну Боттичелли, играет в мяч. Буколическая сценка, беззаботная юность...

Потом — прелюд. Танцовщица, как прежде, одна. Но кажется, что вокруг нее толпа таких же, одетых в короткие красные туники. Амазонки охвачены восторгом битвы. И рта изгибается, натягивая тугой лук; подается вперед, следя за полетом стрелы; прикрываясь щитом, отбивается от врагов и, потрясая им, ликующе гарцует, торопя победу...

У же после первого номера Павлова повернулась, глазами нашла на хорах Фокина. Он был бледен и, чуть наклонив голову, сбычаеь, уперся взглядом во что-то никому не видимое.

В зале между тем молчали.

Господин в белоснежных бакенбардах, сияя орденами, вывел из рядов пожилую даму и, надувшись, повел ее к выходу. В тишине явственно и сухо шуршал шелк ее платья...

Кто-то вдруг язвительно хихикнул и где-то справа, из-за колонны, несмело свистнули...

Тогда, словно проснувшись, Фокин вскочил на ноги, горящим взглядом окинул зал и оглушительно захлопал в ладоши.

Словно только того и ждали. Аплодисменты лавиной покатились с хоров и громом отдались внизу, затопив голоса недовольных...

В антракте Павлова не тронулась с места, тем более, что Светлов до нее не дошел, попадая из одного людского водоворота в другой.

В нестройном гуле голосов вырывались фразы, слова...

— Переворот в искусстве...

— Отвергнут мертвый формализм балета.,.

— Мисс Дункан — это Шлиман античной хореографии. ..

— Блажь, блажь, пустяки! .. Талантливая одиночка — не более...

— По-вашему, это искусство будущего, а по-моему — искусство без будущего...

— Плоско острите, дорогой мой!.. А музыка?

— Что музыка? ! Нет, какое, в самом деле, отношение имеют мазурки Шопена к античной Греции? ..

— А что прикажете делать, античной музыки нет. Все равно, это прекрасно! Она современный художник, она поняла, что нет искусства без тайны, без мистической настроенности...

— Ерунда, какая тут мистика? Непременно вам падо все на свой манер. Она, наоборот, призывает к природе, к свободе и естественности... Гармонично развитое тело славит себя...

Павлова вновь увидела Фокина. Перегнувшись через барьер хоров, он знаком показал, что будет ждать у входа, и она утвердительно ему кивнула.

На улице потеплело — шел снег. Осмотревшись, Павлова увидела поджидавших Карсавину и Фокина.

Не сговариваясь, пошли пешком по Итальянской улице к Фонтанке.

Наконец Фокин заговорил:

— Это хорошо. Какой она молодец! Но это только начало. Надо идти дальше. Впрочем, ей, наверно, нельзя. Ее пластика ограниченна сравнительно с нашей. Мы, балетные, способны на большее. В Эрмитаже вокруг меня оживают, танцуя, картины и статуи всех веков, всех народов. Только как, как добиться права голоса?! В театре хоть голову о стену разбей, никто тебя слушать не станет.

Он зло усмехнулся:

— Разве попытаться в школе? В классе у себя я кое-что пробую. Если взять старый мифологический балет с более или менее приличной музыкой и убрать из него все эти пируэты, антраша... Одеть девочек в хитоны...

Карсавина слушала внимательно, не мигая, уставив на Фокина бархатный взгляд.

Павлова смотрела мимо, в пляшущий снег.

Ей все виделась Айседора Дункан: круглое колено натянуло упругую ткань, руки раскинулись, хмельно и торжественно.

Она думала о том, что это прекрасно. Как свободен, естествен каждый порыв, как выразительно' каждое движение, как запоминаются йоды... Фокин прав. Мы способны и так, и больше еще, гораздо... Только почему же плохи пируэты и антраша? .. Кто это там, в зале, сказал: «Гармоничное тело славит себя»?.. В нашем танце еще и иначе... Танец Дункан — как живопись... Можно нарисовать этот снег, ночь, тишину, далее выразить в рисунке музыку ночной метели. И все-таки сама музыка выразит все иначе... Конечно, если, делая антраша, стараться только о том, чтоб ловчей и отчетливей ударить икрой об икру... А если

антраша— нота в аккорде, если именно оно необходимо в этой вот фразе, дающей музыку танцу? .. Антраша маленьких лебедей — сверкание капель, поднятых всплеском крыльев, веселым всплеском среди общей тревоги... А снег в «Щелкунчике» — там сразу видишь и слышишь такую вот ночь, как сейчас... И хитон — он тоже хорош не всегда. Юбочки придают легкость, словно ты отрешена от земной тяжести...

«Существуют балеты, производящие впечатление лишь тогда, когда их танЦуют в коротких юбочках, потому что этот костюм лучше всего позволяет выявить легкость и создать иллюзию отрешеяия от земной тяжести. Тюник походит тогда на крылышки бабочки, он трепещет и бьется у тела и гармонически сливается с движениями. Таковы наиболее любимые мною балеты — «Le Cygne», «Le Papillon», «La Flute». К этим иллюзорным танцам короткая юбочка прекрасно подходит. Ритмы получают свое выражение, а изгибы и колыхания тела не задерживаются излишними складками одеяния. Весь вид танцовщицы делается Эфирнее, призрачнее»,— писала Павлова в 1914 году в «Театральной газете».

Но на бумаге она размышлять не любила: получалось не слишком складно.

Следы неустанной работы мысли сохранились во множестве фотографий, где любая поза, порой намеренно небрежная,— плод труда и, конечно, раздумий.

Тогда не умели еще снимать с любых ракурсов, прямо во время танца. Фотограф долго устанавливал модель, примерялся по-всякому, отсчитывал томительные секунды выдержки. И все яге фотографии Павловой создают иллюзию отрешенности от земного притяжения убедительней, чем фотографии многих позднейших танцовщиц.

Работа мысли не прекращалась даже во время недолгих перерывов в поездках. Следы ее сохраВсе тогда в труппе перепуталось. Но то, что выглядело со стороны «бурей в стакане воды», было на самом деле не так уж просто.

Какое там просто, если под впечатлением событий 9 января Павлова собрала вокруг себя в репетиционном зале балетных артистов и «стала критиковать действия войск в воскресенье, произнося различные зажигательные речи и глумясь над офицерами». Так доносил по начальству режиссер труппы Сергеев.

Какое там просто, если в октябре балетная труппа Мариинского театра бастовала самым форменным образом, и вдохновителями волнений были Павлова, Карсавина, Фокин. Огорченный Теляковский писал в дневнике, что воскресный

спектакль 23 октября не состоялся. Танцевать должна была Павлова, но «накануне спектакля она в настойчивой форме» отказалась выступить. Традиция императорского театра была сломана: непременный воскресный балет заменили оперой «Евгений Онегин».

Где уж там просто, когда Иосиф Кшесинский, родной брат Матильды Феликсовны, в 1906 году вылетел из труппы за пощечину сослуживцу, уличенному в наушничестве директору. Павлова назвала наушника подлецом и в слезы. Кшесинский не стерпел, вступился за нее. Слово за слово, и дошло до рукоприкладства...

Совсем не просто, когда Павел Андреевич Гердт присоединился было к требованию возвратить Кшесинского, а потом не спал ночь и наутро вычеркнул свою подпись. В списке сразу образовался солидный пробел: «Солист его величества П. А.

Гердт». И все-таки депутация балетной труппы с Павловой во главе отправилась 25 ноября к министру двора барону Фредериксу, требуя ве>- нуть Кшесинского. Она не добилась успеха. Напротив, министр начертал резолюцию: «.. .артистке Павловой 2-й поставить на вид ее резкое обращение, проявленное ею...»

Трагически не просто, раз покончил самоубийством Сергей Легат, любимый труппой за простоту и веселость. Бедняга запутался в безвыходных противоречиях.

С одной стороны была Мария Мариусовна Петипа — дебелый пережиток старых порядков, любовница, которой он годился в сыновья. Был брат Николай — «классик и педант», метивший в балетмейстеры: кстати, его и назначили через месяц с небольшим после кончины Сергея, когда все словно бы улеглось в привычные берега.

С другой стороны были друзья по духу — Павлова, Фокин, Карсавина. Теляковский в дневнике сокрушался, что на панихиде по Легату среди венков был один с красными лентами. Павлова старалась их раскладывать виднее.

Эта троица возглавляла «левый фланг».

Добивались автономии труппы, выбрали комитет из ее среды. Комитет готов был решать вопросы о жалованьи актерам и вопросы художественной практики. В дирекции предпочли дело замять, однако понимали, что не такой уж пустяк этот протест железной дисциплине, привитой с младых лет.

И хотя, по словам Фредерикса, все кончилось сп queue de poisson — рыбьим хвостом, негласные выводы дали себя знать. В общем поступили хитро. Павлову, Карсавину и Фокина сначала откололи от струсившего большинства, потом, пожурив отечески,

оставили в труппе. Все-таки — лучшие исполнители, овации им устраивают не только в «райке», но и в партере, а в подобных случаях главное — избегать нежелательных эксцессов.

Фокину даже позволили учить дальше воспитанниц, не вняв жалобам ненавидевшей его начальницы Варвары Ивановны.

Но балетмейстером он мог теперь стать только явочным порядком и, конечно, без утверждения в должности. Так и вышло...

Конец 1905 — начало 1906 года были сплошной цепью триумфов Павловой.

За декабрь — январь она станцевала три новые партии: из них одну в разных вариантах.

Пожалуй, это было самое счастливое время.

Ей должно было исполниться двадцать пять лет.

Она жила в радостном и свободном напряжении сил. Не догадывалась, что это и есть вершина ее расцвета, и по-прежнему думала, будто главное — впереди.

Все доставалось легко, даже и самый труд — ежедневный, упорный, любимый.

Постепенно становилось привычным быть в центре внимания. Позже она научилась чуть- чуть «играть Павлову».

Теперь она эту Павлову только еще открывала. Все было предельно естественным.

Репетиции на сцене превращались в своего рода спектакли.

Незанятые оркестранты вместо того чтобы сидеть в буфете выстраивались по стенке оркестра, лицом к рампе. Оперные артисты и свои же балетные, откинув чехлы с кресел партера, рассаживались группами и в одиночку. У входов виднелись ливреи капельдинеров. В кулисах набивались представители всех разнокалиберных штатов театра — этого своеобразного государства, королевой которого она себя начинала сознавать.

И не один студент нанимался мимистом, а то п рабочим, чтобы присутствовать при ее «утреннем выходе».

Вот Павлова, взявшись рукой за крепление кулисы, сделает несколько быстрых батманов. Ногой, обутой в атласную туфельку, разотрет на полу канифоль и, нагнувшись, перевяжет тесемки у щиколотки. .. Вот, попробовав несколько раз один и тот же пассаж, остановится, задумается, обняв себя за плечи, и что-то потом объяснит дирижеру Ричарду Евгеньевичу Дриго, сидящему рядом с пианистом... То так, то этак выглянет из-под воздетой руки, передав в оттенках одной позы десяток различных настроений... А потом, подколов рассыпавшиеся в пируэтах волосы, накинет пуховый платок на плечи и облокотится о рояль, следя за кордебалетом, который репетирует ее встречу...

Десятки глаз наблюдали, как она ходит, садится, встает. В любом ее движении было столько же певучей прелести, сколько и в самом танце.

И танцевать она хотела все, зная, что все получится и все будет прекрасно.

4 декабря 1905 года — «Дон Кихот».

«Три года тому назад она танцевала в «Дой Кихоте» незначительную роль «Жуаниты, торговки веерами». Тогда уже видно было, что это за артистка, но предсказать, что три года спустя она будет танцевать главную роль, было бы смелостью; однако самые смелые предсказания оправдываются, когда имеешь дело с таким сильным, ярким, красивым талантом. «Дон Кихот» не дает много материала для драматического и мимического таланта артистки; здесь играть почти не приходится, и следовательно,все внимание сосредоточивается на танцах. Танцы г-жи Павловой 2-й воздушны, ритмичны и блестящи. Ее успехи в технике балетного классицизма удивительны. Вчера она отличалась...»

И дальше рецензент перечислял многие трудности виртуозной техники. Впрочем, через два года к ним прибавились двенадцать блистающих entrechats-six, начинавшие вариацию Павловой — Китри в пятой картине балета.

Еще спустя несколько лет в роли Китри увидел Павлову, уже прославленную гастролершу, воспитанник школы Борис Шавров. В 1963 году этот большой мастер вспомнил один особенно запечатлевшийся момент ее танца:

«Павлова стремительно отступала в арабеске по диагонали от нижней кулисы вверх. Нога поднята высоко, корпус опущен вниз. Динамика хода была такая, что воздушный тюник весь надвигался вперед...»

18 декабря 1906 года — «Очарованный лес».

«Вчера она создала обаятельный по внешности образ венгерской крестьяночки, грезившей среди дриад и гениев очарованного леса. Гибкая, тонкая и стройная, как тростинка, она была самым очаровательным цветком среди этого очарованного леса. Красивое pas d'action с пируэтами на renverses она закончила вариацией с блестящими по технике и воздушности антраша-sept».

15 января 1906 года Павлова впервые выступила в Москве. Шел балет «Дочь фараона», заново поставленный Александром Алексеевичем Горским всего полтора месяца назад.

Горского в Петербурге не уважали за расправу с балетами Петипа. «Велика, в самом деле, доблесть вывернуть наизнанку «Лебединое озеро», «Конька-горбуяка» или «Баядерку»!» Но в его

«Дон Кихоте» у себя, в Мариинском, танцевали не без удовольствия: что ни говори, а приедаются из спектакля в спектакль одни и те же академические композиции.

В «Дочери фараона», как и в других переделках классики, новое шло вперемешку со старым, увлекая балетмейстера в полную эклектическую неразбериху. Да и не только балетмейстера. В живописи Коровина археологическая дотошность часто оказывалась не к месту в сочетании с классическим танцем на пальцах.

Но Павлову такое не заботило.

Ей понравились костюмы Коровина...

Взглянув в зеркало, она не узнала себя.

Прозрачный шарф широко перехватил по бедрам складки струящейся юбки. Впереди он завязан узлом, а концы свободно свисают вниз. Грудь прикрыта чуть выпуклыми чашками, руки особенно тонки от тяжелых браслетов. И, пожалуй, такой утонченной, таинственной она кажется от странной прически: волосы, распущенные и подвитые, обрамляют лицо, спускаются на шею, густой гривкой закрывают лоб. Их придерживает металлический обруч, увенчанный вскинувшейся змейкой.

Ей понравилась необычность классических танцев этого балета, где геометрия рисунка размыта и уступает прихотливой красочности. Понравился сгущенный драматизм пантомимных эпизодов, когда вместо условной жестикуляции рук должно было играть все тело.

Царевна Бинт-Анта, дочь Рамзеса II,— так называлась у Горского прежняя Аспиччия.

О бедной царевне потом никто и не вспомнил, когда через два года Павлова выступила Вероникой в «Египетских ночах» Фокина. Между тем пластика Бинт-Анты была как бы остановкой на пути от «правоверного» классического танца Аспиччии (из «Дочери фараона» Петипа) к еще не поставленным танцам Вероники, вольно стилизованным под египетские фрески. Горский-то Дункан уже тоже видел.

Ему недоставало смелости и таланта, а у Фокина их было в избытке.

Но Павлову полумеры Горского скорее даже устраивали. Ей были безразличны точные исторические приметы времени. В этом она осталась привержена беззаботной фантастике старого балета. Именно к «Дочери фараона» Горского был ближе всего «египетский» балет «Роман мумии», который потом для ее труппы сочинили композитор Черепнин, художник Билибин и балетмейстер Хлюстин, следуя сюжету Теофиля Готье.

Танец был для нее вечно юным богом, к ногам которого

другие искусства должны, подобно волхвам, слагать свои дары.

Она не украшала себя ради дешевого успеха. Кто посмел бы написать о Павловой, например, вот так:

«У г-жи Кшесивской, помимо ее сильного таланта, есть достоинство, которое хочется отметить: она умеет отлично одеваться, оригинально, со вкусом. Ее костюмы напоминают костюмы парижских артисток. Например, первый туалет последнего действия! Может быть, платье несколько и модернизировано, и дочери фараонов не мечтали о таком блеске во вкусе Редферна или Наври, но красиво и стильно».

Павлова не признавала и подчинения танца другому искусству, какому бы то ни было: литературе, живописи, музыке.

У Бинт-Анты было множество танцев.

Старых, сохранившихся от Аспиччии Петипа, и новых, сочиненных Горским.

Светлов, стоявший во главе «петербургских балетоманов, нарочно приехавших в Москву для Этого торжественного случая», писал о танцах Павловой — Бинт-Анты:

«В них plein air живописной пластики. Она чувствует природу исполняемого танца; так, например, сколько востока в ее variation orientate, в этих исполненных истомной неги позах, и сколько огня и темперамента во второй части вариации! .. Г-жа Павлова привела в восторг москвичей своими полетами, изумительной элевацией и общим brio исполнения. Она — настоящая классическая танцовщица элегантного, строгого стиля, в котором столько благородства, мягкости и блеска».

Пантомима Бинт-Анты была совсем непохожа на пантомиму Аспиччии.

Отец объявляет Бинт-Анте, что нубийский царь Хитарию просит ее руки. Царевна гордо отказывает и встречает такой же гордый приказ отца. Ее негодование постепенно сменяют мольбы.

Давно ли царевна стояла, отвернув голову к плечу, вытянув руку с ладонью, протестующе упершейся в воздух: словно изысканным резцом выведены угловато-гибкие линии профильной позы. А теперь она уже приникла к отцу: он отступил. Тело Бинт-Анты распростерто и выгнуто, как натянутый лук, руки заломлены, пальцы сжались на груди фараона, прямого, как гранитная статуя.

Ученица петербургских мастеров легко подхватила традицию московской труппы. Горский эту традицию развивал, позволяя актерам импровизировать, подбрасывая материал в игровых мизансценах.

Она с двух репетиций научилась отвечать на неожиданные «реплики» монументального фараона — Ивана Емельяновича

Сидорова или грубомужественного нубийского царя — Константина Семеновича Кувакина, в чей бенефис шел балет.

Но особенно поразили воображение сверстники: Софья Федорова и Михаил Мордкин.

Федорова была в спектакле рабыней Хитой. Сутулая, с лицом страдальчески надменным, все более бледневшим по мере того, как разгорался, расширялся немигающий взор из-под насупленных бровей, она была совсем непохожа на элегантных петербургских рабынь, вакханок, нимф. В ней не было и тени кокетства, она и думать не думала о публике. Павлова сразу угадала, что для этой танец тоже таинство, но не светлое, а какое-то недоброе, дикое. Что-то от стихийной страсти московской танцовщицы отозвалась потом в вакхических образах Павловой, в ином — возвышенно-ясном ключе.

Мордкин был далек от галантных «воинов», «пастухов», «богов» петербургского балета. Юный герой дерзок, нетерпелив, мускулы переливаются под смуглой кожей. Рядом с ним она еще нежней, еще прозрачней, а непосредственность его чувства заставляет так радостно, быстро загораться в ответ.

Спустя четыре хода Павлова и Мордкин раздел лили мировой успех и, кажется, не поделили его. Мордкин не любил уступать, Павлова умела капризничать как никто. Ей ничего не стоило поссориться, расплакаться, топая ногами, на улице большого города Америки или Европы. Она могла своим упрямством довести до отчаяния самых терпеливых «взрослых». Пожалуй, один Виктор Эмильевич Дандре, импрессарио «мадам», обладал достаточным хладнокровием, чтобы выдерживать скачки ее темперамента с «бури» на «ясно» и опять назад.

В 1911 году скандальная хроника Лондона эхом отозвалась в русских газетах: примадонна сгоряча дала партнеру пощечину, и они навсегда расстались.

Но Павлова и после предпочитала танцевать с москвичами: с Лаврентием Новиковым, с Александром Волининым. Таких танцовщиков — сильных, мужественных, темпераментных, чуточку даже грубоватых, по балетным понятиям,— она ценила выше, чем академичных петербуржцев.

Московская публика встретила Павлову недоверчиво, хотя и с интересом.

«Артистка медленно завоевала себе успех вчера, — сообщал рецензент московского «Русского слова»-.— Первый ее выход встречен был жидкими аплодисментами завзятых балетоманов; ио скоро к балетоманам присоединилась и публика; эффектная внешность, гибкость и пластичность ее танцев, жгучесть и порывистая страстность исполнения начали захватывать

публику».

Ровно через две недели, 29 января, она танцевала «Дочь фараона» в ее каноническом виде на сцене Мариинского театра.

Любимый балет Кшесинской. Еще год назад никто не посмел бы посягнуть на него. Но времена меняются. «Tout passe, tout casse, tout lasse» (Все проходит, все разбивается, все приедается), — вздохнул не один сановный балетоман, развернув газету «Слово» с отчетом Светлова о спектакле.

«В последнее время «Дочь фараона» была монополизирована М. Ф. Кшесинской 2-й и балет долго считался как бы в ее безраздельном владении,— писал Светлов.— Только нынешней дирекции удалось передать его талантливейшей из балерин А. П. Павловой 2-й... «Дочь фараона» не делала при г-же К шеей некой полных сборов, но имя Павловой собрало полный зал, и, несмотря на большие цены местам, за три дня до спектакля был выставлен аншлаг: «Билеты все проданы».

«Нынешней» дирекции шел уже шестой год. Приписанная ей заслуга была лишь одной из перемен, что после 1905 года незаметно, полегоньку подтачивали порядки императорского балета.

С виду все оставалось прежним.

В декабре 1906 года вполне благонамеренный Плещеев писал:

«Зал Мариинского театра в дни балетных спектаклей напоминает мне кабинет восковых фигур, благодаря тому, что абоненты вечно сидят на своих ˆместах и поз словно не меняют»...

Но изнутри и извне подступало многое.

Высокие связи уже не помогали прима-балерине держать в руках весь угодный ей репертуар.

Критика без прежнего благодушия встречала традиционные премьеры, ежегодно поставляемые Николаем Легатом.

В декабре 1906 года прошел и провалился «Кот в сапогах», бледное подражание балетам-сказкам Петипа.

В декабре 1907 года такое же постигло и «Аленький цветочек», хотя в нем выступили сразу три балерины: Кшесинекая, Преображенская и Павлова. Переделка сказки Аксакова на «венецианский» манер насмешила самых покладистых рецензентов.

Тем временем на частных сценах, в благотворительных спектаклях начал понемногу пробовать силы балетмейстер Фокин.

Павлова стала его главной танцовщицей.

Т ак возник «треугольник» единственного ее большого романа.

Освященный законом альянс с казенной сценой: «Определена на службу предписанием — и т. д.— с 1 июня 1899 года. Срок службы с 31 января 1897, то есть с 16-летнего возраста». И запретная связь с практикой частных спектаклей, обретавшей все больший размах.

Она любила танец во всех его видах.

Поэтому она не могла оставаться только с теми, кто не хотел знать ничего, кроме стерильного академизма. Не могла и начисто порвать с классической традицией, подобно тем, кто увлекался поисками новых форм, новых во что бы то ни стало.

Многие считали ее ограниченной и упрямой в приверженности к «допотопным» композиторам, к наивному содержанию старых балетных сценариев, к избитому порядку танцевальных построений.

Многие отказывали ей в хорошем вкусе, посмеиваясь над старомодностью ее «модернистских» опытов, над беззаботным сочетанием несовместимых стилистических норм, над неисправимой «балетиостью» ее мировоззрения.

Правда, самые рафинированные скептики теряли полемический пыл, вплотную сталкиваясь с ее искусством: оказывалось, что Павловой можно все.

Равные ей о полемике не помышляли.

Ее искусство любил Чаплин.

«Павлова говорила мне,— рассказывал биограф,— что из всех встречавшихся ей театральных деятелей она больше всего наслаждалась общением с ним. Казалось, трудно представить себе более сильный контраст: он — известный зрителю как бродяга и клоун, гротескный комический персонаж, она — воплощение неземной грации, женственного очарования и утонченности. Все же оба великих артиста угадали гений друг друга».

Короткая встреча в Голливуде, от которой остался один, часто репродуцируемый снимок...

Любопытно, что оба порта пластики тела передали свои впечатления о встрече в пластических же зарисовках, увиденных немногими и случайными зрителями.

Вот рассказ другого биографа:

«После нескольких встреч Павлова сняла итальянский ресторанчик, откуда изгнали посторонних. Чаплин был гостем, но развлекать всех вырвался он.

В этот вечер он был поразительно весел. Павловой было невозможно танцевать там. Тогда он заявил совершенно серьезно, что гости не отправятся домой, пока не получат полного впечатления о ее творческих методах в его собственной

интерпретации.

И посреди раздвинутых столиков он показал, как следует танцевать павловских «Лебедя» и «Саломею».

Последний танец был особенно смешон и в то же время поразительно тонок: бурлеск, достигший совершенства, возвышенный в своей экстравагантности до предела гения».

Третий биограф рассказывал:

«Однажды в Ливерпуле, перед самым поднятием занавеса в «Снежинках», мадам преподнесла нам поразительную имитацию Чарли Чаплина. В своем прелестном белом тюнике она прошлась вприпрыжку туда и обратно, размахивая воображаемой тросточкой, приподнимая воображаемый котелок. Поднявшийся занавес открыл на этот раз несколько растрепанный кордебалет, в то время как мадам, стоя в кулисах, потешалась над нашим неудобством. Необходимость танцевать, когда хочешь смеяться, вызывает спазмы».

Фокиным они, казалось бы, хорошо понимали друг друга.

Строптивая подруга детства была едва ли не ближе всех, с кем приходилось работать балетмейстеру, включая преданную жену и партнершу— Веру Фокину. Но когда работаешь напряженно, не обойтись без споров и взаимных обид. С самого начала, с первых pas de deux в старинных балетах им встречались поводы для разногласий. Пути разошлись в 1910 году, чтобы ненадолго скреститься в 1913-м и вновь разбежаться уже навсегда. Но творческая жизнь каждого была бы неполной без другого.

«Я глубоко ценю Фокина и уверена, что из всех реформаторов танца он самый талантливый,— передавал слова Павловой ее биограф.— Он и я следовали по тому же самому пути во время моей карьеры в России. Он пользовался мною как материалом для своих созданий. Наши мнения всегда совпадали, и мы искали новых откровений в искусстве».

Ч. Чаплин и А. Павлова

Фарфоровая статуэтка работы А. Павловой

А. Павлова в 1920-х годах

Слева направо: И Москвин, К. Станиславский, Ф Шаляпин, В. Качалов, С. Сорин. На заднем плане портрет А. Павловой работы С. Сорина

Мнения, правда, совпадали не всегда и не только в чисто идейном плане.

«Инцидент между А. П. Павловой и М. М. Фокиным»,— называется заметка в хронике журнала «Рампа и жизнь» за ноябрь 1909 года:

«Сыр-бор загорелся из-за того, что кордебалет хотел поставить в свой бенефис «Вакханалию» из «Четырех времен года» в постановке г. Фокина, а г-жа Павлова воспротивилась этому.

— Г-жа Павлова,— сказал г. Фокин,— исполняет Этот танец в другой постановке и находит, что моя «Вакханалия» отразится на ее успехе.

Я нахожу странным поступок г-жи Павловой.

Балерине с таким громадным репертуаром не следует мешать другим исполнять свои номера» и т. д., и т. п.

Но все эти мелочи отошли и забылись. Вспоминая о Павловой уже в 1931 году, Фокин писал:

«Я знал, что в лице Павловой я нашел идеальную исполнительницу, что наши взгляды совпадают, что она все понимает и все может исполнить. И вот стала появляться одна постановка за другой: «Виноградная лоза», «Евника», «Шопениана», «Египетские ночи», «Павильон Армиды», «Сильфиды» и другие.

Мы не вели больше разговоров о том, что нравится публике и как бы поэффектнее закончить адажио, прекратились попытки всюду вставлять пируэты.

Павлова всячески мне помогала не только гем, что отказалась от эффектных трюков, но главным образом тем, что всегда была готова отрешиться от себя во имя роли».

Впрочем, попытки «поэффектнее закончить адажио» и «всюду вставлять пируэты» прекратились тоже не сразу.

«Виноградная лоза» следовала всем правилам балета-дивертисмента с разнохарактерными и классическими танцами.

За одним, может быть, исключением.

Сюжет балета Рубинштейна был все яге мало обычен для русской сцены: он трактовал вопрос... о борьбе с филоксерой, вредительницей винограда. На Западе такие «публицистические балеты» появлялись со времен «Эксцельсиора» Луиджи Манцотти, поставленного в миланском театре La Scala в 1881 году. Там изображалось победное шествие буржуазного прогресса — от краха испанской инквизиции и до новейших изобретений Эдисона.

Фокина тема рубинштейновского балета, написанного в 1883 году, интересовала так мало, что и,з всей истории борьбы с филоксерой осталась одна картина попойки в винном погребке.

Но самая музыка, в духе музыки дочайковского периода, заставила его сочинить танцы, вполне близкие полькам-фолишон и виртуозным вариациям обычных благотворительных концертов.

Будущий ниспровергатель адажио и пируэтов в этой постановке 1906 года воспользовался ими столь эффектно, что сам Мариус Иванович, посетив спектакль, растроганно назвал дебютанта «дорогим собратом».

И все же зрелище удивляло новизной внутри танцевальных канонов, непривычной расстановкой сил (три танцовщицы и два танцовщика в pas испанских вин, одни танцовщицы в венгерских винах), твердой самостоятельностью в компоновке групп и переходов, в отборе движений. Недаром Светлов, придирчивый ко всем новым спектаклям Мариинского театра, добродушно усмехнулся: «Чувствуется в г. Фокине la bosse d'un vrai maitre de ballet» — шишка истого балетмейстера.

Заключительное адажио Виноградной лозы в Хозяина кабачка оказалось для Павловой и Фокина апофеозом совместных выступлений в этом жанре. Хореограф знал талант исполнительницы. В его руках она свивалась и развивалась подобно стройной, гибкой ветви, пенно и пьяно кружилась, билась и сыпала брызгами воздушных заносок.

Что и говорить, успех был велик. Но Фокина будто и не

задел. Чуть ли не тогда же он сказал, словно к чему-то прислушиваясь:

— Аня, ты согласилась бы плясать босиком, как гречанки?

Наивная «Евника» по «Камо грядеши?» Генрика Сенкевича. Балет во вкусе полотен Семирадского. Сохранись он, от него отвернулся бы после Фокин— создатель «Дафниса и Хлои», «Нарцисса и Эхо».

Спектакль на Мариинской сцене шел 1 февраля 1907 года в пользу Общества защиты детей от жестокого обращения.

Балетмейстер подобрал костюмы из сундуков казенного гардероба с надписью «нерепертуарное». Балетная античность не годилась вовсе. Отбросив «покрышки на тюники» — круглые тюлевые юбочки, украшенные греческим орнаментом, он рылся в оперных костюмах «Сервилии», «Млады» Римского-Корсакова, чуть ли не «Торжества Вакха» Даргомыжского.

Хранительница главного гардероба, перебирая связку ключей, удивленно смотрела. Пожав плечами, все же вела в коридор Александрийского театра.

— В драме актеры поплотнее да и повыше будут. Перешивать придется,— не без яду замечала она. Служащие императорских театров к новшествам относились предубежденно.

Перешивать — так перешивать. Не беда. Фокинцы были и на это готовы. И все же зрелище действительно получилось пестрое.

Как ни странно, аляповатая щедрость покроев и красок, случайная и непреднамеренная, дела, в общем, не испортила. Спектакль и весь был такой — изобильно пестрый, но юный, талантливый.

Сравнивали, разумеется, с Дункан. Что ж, не без нее тут было. Однако давали не сольные пляски, как она, а целый балет, с массовыми сценами, с танцами женщин и мужчин.

Два раба соревновались в пляске на вздутом, скользком от вина бурдюке...

Нубийцы и египтянки, совсем непохожие на персонажей «Дочери фараона», выступали резко контрастно друг другу: пластика раскидистая, разбросанная и пластика четких линий, подчиненных профильному рисунку.. .

Девушки и юноши с факелами, сыплющими искры настоящего пламени, мчались вприпрыжку вкруг сцены...

Рабыни в разноцветных туниках вели хоровод, рассыпая из огромных корзин разноцветные же розы... Они делали это под вальс... Композитор Щербачев был молод, но следовал старым рецептам: какой же балет без вальса? .. Ведь и Дункан танцевала вальсы... И разве трудно представить Фрину Семирадского томно скользящей в вальсе? .. Рецензент отмечал: «Ноги у танцовщиц в

полном смысле слова а 1а Дункан — босые, но в трико».

На розах, мягко мнущихся под ногами, плясали любимые рабыни Петр они я — Гердта: Евника — Кшесинская и Актея — Павлова. Эскизы их костюмов дал Бакст.

Евника плясала среди мечей, воткнутых в пол остриями вверх...

Актея исполняла танец семи покрывал. Опять же под вальс...

«Танцы в этом балете прекрасны и целиком переносят нас в ту Элладу, которая создана портами, скульпторами и художниками в нашем воображеннии»,— утверждал Светлов.

Эллада в воображении той эпохи, когда еще зачитывались романом Сенкевича и верили, что Билитис, выдуманная Пьером Луисом, была настоящей греческой поэтессой. Его эротически-парфюмерное описание танца семи покрывал и цитировал дальше Светлов, называя этот танец «pas d'action (без кавалера) античных времен».

Но как раз танец семи покрывал, — пусть даже Фокин прочел описание Луиса,— выходил за грань чуть маскарадной Эллады. Судя по нему, Фокин задумался над тем, как воспринимала античность Айседора Дункан. Видно, балетмейстер не зря разглядывал в Эрмитаже и подлинные изображения античной пляски. Он опередил многих в обращении к более достоверной, не приукрашенной Элладе.

В Павловой он, действительно, нашел «идеальную исполнительницу», которая «все понимает и все может исполнить» (так писали в газетах). А для художника это значит несказанно много.

Кшесинокая — Евника, слегка удивленная тем, что с нее сняли корсет, и хранящая его дисциплину в контурах всей фигуры, в любом повороте муштрованного тела.

Павлова — Актея, гибкая, тело еле угадывается иод разноцветными покровами. Она сбрасывает их танцуя, под конец оставаясь в белом хитоне с красной каймой и красными горошинами.

Первый покров, скользнув с головы, открывал рассыпанные по плечам завитые гроздья волос, лицо, какие вытачивали резчики камей на драгоценных камнях.

Кружась, откидываясь, поднимая руки, словно не ведавшие затверженных с детства позиций, она теряла покрывала, одно за другим. Казалось, она никогда не танцевала иначе. Казалось, узкая нога влюбленной рабыни не знала обуви, изобретенной романтическим балетом.

Давнее соревнование двух балерин продолжилось теперь в новом репертуаре. Павлова и здесь победила.

В 1909, когда «Евнику» ввели в репертуар казенной сцены, та, что была Актеей, стала Евникой, а танец семи покрывал остался за ней.

В вечер благотворительного спектакля она удивила и способностью перевоплощаться.

Перед «Евникой» Фокин показал свою первую «Шопениану».

Как бы полемизируя с Дункан, он возвращал музыке Шопена близкую ей образность.

В монастыре Вальдемозы композитор грезил за фортепьяно, окруженный романтическими видениями. Под звуки ноктюрна монахи поднимались из гробов, подобно «теням» знаменитого «Роберта- дьявола». Мазурка разыгрывалась как крестьянская свадьба в Польше, тарантеллу отплясывали на фоне Везувия.

Изобретательно, занятно...

Но вот мечтательным вздохом прозвучала первая фраза cis-moll-HOi'o вальса. И в ее луче высветилась летящая сильфида, которую пытается удержать юноша. Удалось. Капризная фея сложила ладонями руки, склонила головку ему на плечо,, переступила со стебля травы на другой и... вновь неслышно взвилась и полетела по воздуху, спрятав ножки в облако белых юбок...

Кто знает, была ли такой Тальони или просто порты 1830-х годов хотели видеть ее такой? Во всяком случае, то был идеал романтического искусства: тоска о прекрасном — неуловимом и вечно манящем.

Зал, притихнув, следил за бесплотными шалостями крылатого существа, ускользающего, чтобы тут же прильнуть, летающего над самой землей в волнистом узоре то замедленного, то вспыхивающего танца. «Когда Павлова делает pas de bourree, она едва касается пальцами пола... Но сцене проносится линейный зигзаг, оставляющий по себе певучий след»,— скажет потом Аким Львович Волынский, этот трубадур академического танца.

Какая наступила тишина, когда юноша, не удержав сильфиду на лесной поляне, умчался за ней и следом упорхнула музыка, чтобы где-то там любоваться их игрой. Потом грянули аплодисменты, и Фокин кинулся вон из кулис, чуть не сбив с ног повернувших на вызовы Павлову и Михаила Обухова.

Ему не хотелось смотреть, как они кланяются. Он чувствовал себя Пигмалионом, чья Галатея, ожив, оказалась выше его представлений о прекрасном.

«Павлова произвела на меня такое сильное впечатление, что я задумался над тем, не поставить ли целый балет в том же стиле», — вспоминал он в 1931 году. Он видел в ртом вальсе десятки

танцовщиц, но ни одна не приблизилась к чуду павловской сильфиды.

Фокин заново поставил балет, отбросив монахов, крестьян, итальянских плясуний. Великий художник умел отказаться от совершенного ради новой высокой цели.

«Шопениана» стала эмблемой первого сезона русского балета в Париже. Над суетой города — диктатора вкусов в искусстве, на голубоватом фоне серовских афиш возник силуэт сильфиды — Павловой.

Тогда содружество Павловой и Фокина подходило к концу.

1907 год был его расцветом.

С 16 мая они гастролировали в Москве на сцене театра «Эрмитаж».

Беззаботная молодая труппа заняла в поезде целый вагон. На перроне Николаевского вокзала гастролеров провожала толпа родственников, поклонников, друзей. Элегантные дорожные туалеты, огромные шляпы в перьях, цветах. По воздуху передавали букеты, картонки, коробки конфет. Над головами плыли говор и смех...

Репертуар был разнообразен. В труппе собрались отборные силы: Егорова, Виль, Шоллар, Евгения Лопухова, Фокин, Обухов, Ширяев, Больм. Кордебалета было двенадцать пар.

Они открыли свой сезон «Пахитой». А потом пошли «Волшебная флейта», «Коппелия», «Капризы бабочки», «Тщетная предосторожность», дивертисмент, в котором Павлова исполняла панадерос из «Раймонды», вальс Шопена, танец семи покрывал.

Павлова танцевала все балеты подряд, впервые узнавая радость поспешных и напряженных репетиций, ежевечернее волнение гастролей.

Весь этот месяц она прямо-таки жила в театре, лишь в перерыве между репетициями выходя посидеть в саду.

Ей было некогда участвовать в эскападах товарищей, отправлявшихся то на Воробьевы горы, то в «Славянский базар», то просто веселой гурьбой по городу.

В этих гастролях завязалось немало романов. Танцовщик Сергей Уланов влюбился в молоденькую кордебалетную Марусю Романову. О ней, кстати, писал после выпускного спектакля Светлов: «У воспитанницы Романовой много экспрессии в танцах и есть что-то напоминающее танцы г-жи Павловой: блеск исполнения и стремительность». Дело кончилось свадьбой... А через три года в семье Улановых родилась девочка, которую назвали Галиной.

Павлова не ходила никуда. Она выступала, репетировала и училась запоем.

В Петербурге она добилась того, что знаменитый маэстро Чекетти сделался ее «придворным» наставником.

Добродушный живой старик умел работать. Они часами оставались вдвоем в ее новом «собственном» зале с кафельной печью, расписанной «ампирными» веночками, с фризом танцующих нимф под высоким потолком.

В декабре Фокин там поставил «Лебедя».

Она плыла на пальцах, проверяя в зеркале взмахи рук. Фокин шел рядом, шепотом подсказывая движения. Маленький маэстро Чекетти примостился на стуле: его маслянисто-черные глаза следовали за ней, внимательные, серьезные.

«Лебедь» восстановил поколебленные отношении между хореографом и балериной.

Дело в том, что в богатом событиями году состоялась еще и премьера «Павильона Армиды».

25 ноября 1907 года. Значительная для русского театра дата. Балет, наконец-то заказанный Фокину дирекцией. Для Павловой же — первая премьера.

Но это и первый балет, в статьях о котором верный рыцарь Павловой — Светлов еле упоминал о своей Прекрасной даме.

Нарядный и таинственный анекдот об Армиде XVIII века: она сошла с потускневшего гобелена, чтобы погубить путника, заночевавшего в павильоне — свидетеле ее былых забав.

Красота, воскресающая на миг, чтобы исчезнуть с восходом солнца.

Казалось бы, павловская тема.

Почему же Павлова невзлюбила этот балет?

Может быть, потому, что в веренице танцев терялась партия самой Армиды?

Но мало ли танцев было в той же, например, «Баядерке»?

Правда, там танцы готовили выход героини, служили подножием ее драмы. Здесь же драма была лишь поводом для сочинения не столько даже танцев, сколько атмосферы версальского праздника. Да и была ли там драма?

Выцветший ковер вспыхивал радугой красок, обретал третье измерение. На фоне фонтанов и замысловатых куртин, в подстриженных аллеях парка красавица соблазняла своего Ринальдо — Ренэ. В венке дивертисментных номеров возникал изящнейший «плач Армиды» — сложный маскарад чувств: ведь призрачная красавица и прежде, в жизни, была не самой собой, рядилась в костюм придуманной героини.

Жидель, Никия, даже Аспиччия и Медора «плакали и требовали» не так. Наивная правда их переживаний рождала чистую и сильную музыку «нежнейшей скрипки» — павловской

души.

А изысканное зрелище «Армиды» настраивало Зал на созерцательный лад, любовно рисуя среду,, но не характер, не драму, не борьбу судеб и чувств.

Снова сказывалось некое сходство в участи двух современниц-актрис.

Тема Комиссаржевской не вместилась в рамки поисков Мейерхольда. Театр Комиссаржевской не мог превратиться в театр Мейерхольда. Актриса предпочла необеспеченные скитания.

Так и Павлова не могла стать актрисой фокинского репертуара, какой стала, например, Карсавина.

Драматическая тема Комиссаржевской глохла в подчеркнуто условных постановках Мейерхольда в театре на Офицерской улице. Где было проявиться смятенно вопрошающей теме Павловой. в той же «Армиде»? Внутренне статичная, лишенная психологических конфликтов роль.

В искусстве Павлова шла на любое самоотрешение, кроме одного: от своей темы она отречься была не в силах. «Шопениана», «Умирающий лебедь» образно отзывались на ее тему и жертв не требовали. «Армида» навела на раздумья...

19 мая 1909 года — первый спектакль русского балета в Париже.

Событие, важное не только для русских.

Балет, сосланный было Европой в мюзик-холл, вернул себе право на поэтичное и философское видение мира.

«Весь Париж» сидел по ту сторону рампы, восторгаясь и рукоплеща.

Французы наградили Академическими пальмами Павлову, Фокина, Нижинского и режиссера Григорьева.

Но Павлова приняла участие только в «параде». Вся огромная черная работа прошла без нее: знаменитые репетиции в театре Шатле, когда Фокин разводил мизансцены и сочинял недоставленные в Петербурге танцы среди грохота и пыли на «троящейся заново сцене.

Чем меньше дней оставалось до премьеры, тем трудней становилось и беспокойнее. Двадцать раз успел поссориться и помириться с Бакстом вспыльчивый Бенуа. Неутомимый Григорьев худел на глазах, что, казалось, только повышало его способность появляться как из-под земли по первому зову Фокина или хозяина гастролей — Дягилева.

Дягилев успевал бывать повсюду, наблюдая за отделкой фойе и зала, налаживая отношения в труппе и, главное, создавая рекламу в беседах с репортерами, в бесконечных визитах к законодателям вкусов французской столицы.

Фокин превратился в сплошной комок нервов. Только послушный и робкий мальчик Нижинский да Карсавина, смуглая, ровная, на вид чуть даже ленивая, не раздражали его. Они понимали все с полуслова. Другие иногда доводили его до исступленного крика, до хрипоты, изо всех сил притом стараясь угодить.

Правда, в перерывах между репетициями распри мгновенно кончались. Первый, самый неустроенный «сезон» был и самым дружным. Многие всю жизнь вспоминали потом, как усаживались завтракать и обедать тут же на сцене. Столами служили ящики из-под бутафории, а еду присылали от соседнего ресторана.

Т ем временем Павлова еще танцевала в Берлине. В «Пахите» немцы сравнивали ее с «идеальной Кармен». Там она впервые выступила и в «Лебедином озере», так и не вошедшем в ее петербургский репертуар. Напрасно!

То, что в «Умирающем лебеде» было только исходом трагедии гордой и сильной души, то теперь, в «Лебедином озере», возвращалось к своим широким и свободным симфоническим истокам.

В образ Одетты Павлова внесла изобразительность фокинского «Умирающего лебедя». Это было естественно. После «Умирающего лебедя» она не могла уже не придать обобщенному классическому танцу Одетты наглядности лебединой повадки.

Руки танцовщицы сбивали привычно округлые позиции в своих смятенных взмахах, не то прикрывая волшебную лебедь, не то отстраняя Зигфрида. Взгляд, брошенный из-под такой, трагически заломленной руки, выражал тревогу и надежду, был царственно горд и девичьи печален.

И странное дело, в подчеркнуто птичьем облике особенно проникновенно выступало человеческое.

Заимствуя внешнее от фокинского Лебедя, она меньше всего хотела повторяться. Внутренне ее Одетта многим противостояла «Умирающему лебедю».

Недаром берлинские критики выделяли в ео Одетте гордость и страсть.

В дягилевскую антрепризу она приехала спокойная и уверенная, еще не расставшись с серьезными творческими переживаниями на собственную тему, тему всей ее жизни. Для Павловой эти переживания и находки были важнее только что отшумевших успехов, да, пожалуй, и успехов предстоящих.

Вот почему ее не захватил энтузиазм остальных участников «сезона», без остатка отдавшихся притягательным замыслам Фокина. Она приехала даже не к началу спектаклей, уступив премьеру «Армиды» москвичке Вере Каралли.

Все равно символом и эмблемой первого «сезона» навсегда остался силуэт Павловой на афише Серова. И все равно Павлова была «звездой» репертуара, героиней всех трех балетов: «Павильона Армиды», «Сильфид», «Клеопатры».

Сама она любила только «Сильфиды» — балет, названный в Петербурге «Шопенианой».

Впрочем, в Петербурге ей нравился и тот первоначальный вариант «Клеопатры», что шел под названием «Египетские ночи». Там все было сосредоточенней и проще, там драма не растворялась в самодовлеющем пиршестве красок.

Фокин поставил этот балет Аренского для благотворительного концерта 8 марта 1908 года.

Египтянка Вероника — Павлова и ее возлюбленный Амун — Фокин играли у ступеней храма, на берегу Нила. Фокин сочинил для Павловой танец на пальцах, но в пластике, взятой с египетских изображений.

Вытянутые пальцы ноги заостренной камышинкой прикасались к полу, а вторая нога, согнувшись коленом вперед, сообщала остроту профильной позе. Корпус был развернут плечами на зрителя, руки с загнутыми вверх ладонями раскрыты в стороны. Голова повернута к одной из рук, завершая вытянутое в плоскость положение всей фигуры.

Несколько раз поднимаясь на пальцы и опускаясь с пальцев, танцовщица повторяла движение, переводя его в капризном зигзаге на другую ногу. Потом, сбежавшись с партнером, одновременно с ним падала на колено лицом к нему, сплетаясь рукой об руку, молитвенно воздев свою ладонь навстречу его ладони.

И вдруг, вскочив, повернувшись спиной к нему, гибко запрокидывалась назад так, что тело изгибалось дугой и лицо оказывалось на уровне лица коленопреклоненного партнера.

Играли смуглые подростки, чем-то даже похожие: волны темных волос одинаково подхвачены цветной лентой, полосатая ткань набедренной повязки юноши подобна той, что обвивает стан его подруги. Играя, становились они женихом и невестой: любовь приходила естественно, как весна после зимы.

Потом появлялось шествие царицы Клеопатры. Ее взгляд, брошенный на Амуна, круто поворачивал события.

Юноша посылал к ногам царицы стрелу и соглашался на смерть ради ее ласк. Напрасно гибкая невеста вилась в танце, прижимая к груди змейку, моля о пощаде, узнавая силу своей любви по силе охватившего ее горя.

Ложе царицы задергивали занавесом. Девушка убегала, чтобы, вернувшись, найти на месте недавнего пира мертвого

возлюбленного. Но смерть оказывалась всего лишь сном. Разбудив Амуна, Вероника прощала измену.

Дягилев все перевернул в фокинском спектакле, начиная с названия и музыки. В попурри из произведений Танеева, Римского-Корсакова, Глазунова, Мусоргского от Аренского почти ничего не осталось.

Героиней стала Клеопатра. И даже не она, а олицетворенный ею образ мертвящего величия древнего Египта. Центром спектакля явилось шествие, посреди которого, покачиваясь, всплывал саркофаг, покрытый таинственными письменами. Из него поднималась запеленутая, как мумия, Клеопатра. Рабы, священнодействуя, разворачивали покровы, почти обнажая неправдоподобно тонкую, длинную фигуру в усыпанном голубой пудрой парике.

«Лично я не очарован г-жой Рубинштейн, несмотря на всю ее замечательную красоту, — признавался Александр Бенуа в «Художественных письмах». — В ней есть что-то таинственное до холода, до озноба. И что-то слишком изысканное, слишком, я бы сказал, упадочное».

Такая убивала наверняка. И занавес «Клеопатры», опускаясь, закрывал юную египтянку Веронику, безутешно ласкающую труп возлюбленного.

В ртом спектакле Павловой становилось душно от буйства красок, обилия тканей. Тонкая пряжа ее роли поминутно рвалась, ускользала, терялась в скачущих прыжках вакханок, звоне и грохоте бубнов, под дождем роз, сыплющихся из рук еврейских красавиц.

Она поняла очень скоро: все это не для нее. И тема Павловой, пройдя искус первого Русского сезона оторвалась от откровений Фокина.

Правда, встретясь в 1913 году, Павлова и Фокин пробовали начать заново. Фокин поставил для труппы Павловой «Семь дочерей короля джиннов» и «Прелюды». Попытка себя не оправдала.

В «Семи дочерях» (на музыку симфонической пормы Спендиарова «Три пальмы») сюжет был запутан. Мозаика сцен и танцев заслоняла центральный эпизод любви седьмой дочери — Павловой к принцу, навестившему ее отца. Перелом намечался в самом финале балета, когда покинутая царевна умирала с разбитым сердцем у постепенно иссякавшей струи фонтана. Лишь здесь вступали в перекличку голоса хореографа и исполнительницы, давших жизнь «Лебедю» и «Шопениане».

Эпиграфом к «Прелюдам» на музыку Симфонической поэмы № 3 Листа служили слова Ламартина: «Не есть ли наша жизнь

цепь прелюдов к неизведанному гимну, первую торжественную ноту которого берет Смерть?» То была сюита настроений, настроения же были все больше разочарованные. ..

Предчувствия художника отозвались в хореографии «Прелюдов». Фокин сам признавался: «Балет Этот непохож на другие балеты. Это первый опыт балета, где место реального сюжета заняли отвлеченные идеи, символизированные в пластических образах».

В «Прелюдах» Фокин показался опустошенным. Он начал повторяться, чего с ним никогда не было. И хотя полоса разочарований потом прошла, прежним он все-таки не стал. Павлова же предпочла расплывчатой символике фокинских «Прелюдов» наивную ясность и грусть «Осенних листьев».

Она поставила этот балет сама на музыку ноктюрнов Шопена. Шопен возвращал ее к тому Фокину, которого она любила. Возвращал, правда, для нее одной. До Фокина ей было далеко. Хореографом ее и назвать-то нельзя было, она танцевала свое, как птица поет.

Так и исполняла она центральную партию в «Осенних листьях».

Северный ветер разбрасывал по лесу желтеющие листья, подымал с земли, заставлял кружиться в воздухе. Хризантема — Павлова, последний цветок года, склонялась к земле. Норт поднимал Хризантему, расправлял лепестки. Но Ветер выхватывал ее из рук Порта. Дети приходили играть в лесу. Увядающую Хризантему медленно засыпали крутящиеся на ветру листья...

Мотив увядания скрашивали ноты надежды: дети играли у лиственной могилы погибшего цветка...

С того времени пути Павловой и Фокина навсегда разошлись.

Но и казенная сцена теперь немного приносила радости.

Время там остановилось. Дремотным воспоминанием о былом великолепии проходили спектакли.

Еще 6 января 1908 года Павлова исполнила в Мариинском театре роль Авроры. Ту самую, что восемнадцать лет назад нарушила покой ее детства.

С виду все было торжественно.

У подъезда театра, задолго до того как зажгли фонари, собралась толпа. В морозных сумерках публика шевелилась неповоротливо, неторопливо, сизым облаком повисал пар десятков дыханий.

А у актерского входа ждали Павлову. Ждали терпеливо и долго, чтобы поймать минуту, когда она ступит из кареты наземь и, не глядя по сторонам, скроется за дверью, которую швейцар

грудью защитит от любопытных...

Знакомые зеркала. Кресла, обитые шелковым штофом. В углу парикмахер нагревает на спиртовке щипцы. Портниха, выхватив из рук горничной картонку, благоговейно достает пару за парой атласные розовые туфли.

Грим ложится уверенными мазками.

Деликатный стук в дверь.

— Анна Павловна, можно начинать? — спрашивает помощник режиссера.

Ее выход, как всегда, встретили громом рукоплесканий.

Спектакль шел ровно. Возникали в положенных местах аплодисменты, а в антрактах на сцену передавали венки, букеты, корзины...

Но роль, решившая в детстве судьбу, не захватила, как роли Жирели и Никин, как танец Лебедя и Сильфиды.

В этой роли все было ровно и гладко: прекрасное утверждало себя без борьбы.

Принцесса укололась веретеном: тридцать секунд драматического переживания. И снова покой: пусть принц отыщет, завоюет, разбудит... Трудные пассажи партии почти бесполетны. Петипа знал свое дело: танец Авроры расцветает, охорашиваясь, нежась в лучах влюбленных взглядов ее подданных. Ни стремлений, ни порывов... Покой. ..

Светлов назавтра сказал:

— Мне сдается, партия, выражаясь оперным языком, вам не по голосу, Тесситура не та. В ртом, понятно, нет обидного для вашего таланта. Но стоит ли дальше тратить силы на Аврору?

Ему легко так говорить! А на что же еще тратить силы? Ведь им конца не видно, хотя уже завершается первое десятилетие в театре и танцует она большой, по понятиям казенной сцены, репертуар. Нельзя же забрать все, что стоит на афише!

И ни с кем не поделишься беспокойством, что день за днем все настойчивее бередит душу.

Любая из балетных кояфиданток заявила бы:

— Вот дура, нахалка, ей все в руки плывет, а она еще недовольна. Птичьего молока не хватает. ..

И была бы права. Но что же делать, если репертуар не дает удовлетворения, если кажется тесным и весь голубой-золотой-хрустальный зал Мариинского театра с примелькавшимися «восковыми фигурами» балетоманов, со всей этой расфранченной публикой, словно бы имеющей на нее какое-то вечное право. Для большинства из них хороша и Матильда. А тех, что по-настоящему понимают и ценят ее, она же не бросит навсегда. ..

Когда окончательно определилась рта мысль? Точно не

установишь.

Может быть, после первых триумфов 1908 года в Финляндии, Дании, Швеции, Германии. С разнообразными зрителями, с меняющимися залами. Тогда возвратилась — и такой чопорно-скучной показалась петербургская публика.

Может быть, после участия в дягилевской антрепризе, когда сразу несколько импрессарио предложили ей свей услуги.

Может быть, после того как, более года не получая новых ролей, она исполнила 11 октября 1909 года роль Низии в старинном «Царе Кандавле», опять особой радости не испытав.

— Что же мне делать, если теперь не ставят, как прежде, новых балетов? .. — жаловалась она петербургскому интервьюеру. — Разве я бы не была счастлива, если бы сочинили и поставили особый балет — для Павловой? ..

Но балетов для Павловой не ставили и в дягилевской антрепризе. И она продолжала жалобы.

— В Париже русское искусство подавали, как и русские кушанья, по обычаю, слишком роскошно, слишком уж сытно... Взяли все, что было лучшего во всех областях, и преподнесли сразу. Отдельные исполнители потерялись... Да я и не танцевала там того, чем создала себе имя... Просила Дягилева поставить «Жизель» — без всяких затей и без роскошных декораций... Он побоялся...

Да, скорее всего, мысль об отъезде как раз и возникла в 1910 году, когда, отказавшись от безмятежно статичной роли Жар-птицы в новой программе русского балета для Парижа и рассердив тем Дягилева, она с Мордкиным уехала в Лондон — танцевать свое.

«Павловой предшествовала ее слава, но на этот рад слава оказалась ниже правды, — писала английская газета «Daily Telegraph».— Редко можно видеть танцы, столь чарующие и опьяняющие, еще реже — танцы, соединенные с такими совершенными жестами и мимикой... Она танцевала под музыку «Valse caprice» Рубинштейна в легком газовом костюме, переливавшем разными тонами. Танец ее был настоящий дух весны, весь дышащий и трепещущий; каждый шаг, каждый жест были полны радости, каждый взгляд сияющих глаз полон гармонии, все дышало чистым благоуханием весны. Весь танец был столь же очарователен, как совершенное лирическое произведение в его веселой непосредственности и чистой красоте деталей».

«Daily Graphic»: *«Теперь, когда мы присутствуем при несомненном возрождении танца, никто не может быть более желанной гостьей на лондонской сцене, чем Анна Павлова,*

знаменитая русская танцовщица... Это удивительнейшая артистка, и танцы ее — норма, их надо видеть, чтобы поверить в них».

«Daily mail»: *«Знаменитая русская танцовщица дебютировала вчера в Паласе, и слово триумф было бы слабым выражением ее успеха».*

«Pall-mall Gazette»: *«Павлова завоевала .лондонскую публику своим искусством и грацией. Мы не помним танцовщицы этого стиля, показавшей такую дивную грацию формы... У Павловой ноги так же прекрасны, как у Тальони на портрете Шалона».*

Он зажгла своим искусством холодных англичан, и матери приводили к ней дочерей — испытать способности к танцам.

Павлова встречала девочек приветливо. Она собрала их вместе, выбрала лучших и, подучив немножко, поставила для них танец снежных хлопьев из «Щелкунчика».

Тут в восторг пришли и дети, и мамы, и папы. Детский спектакль несколько раз повторили: англичане охотно любовались талантами своих юных соотечественниц.

И пусть Дягилев тогда в «Петербургской газете» выступил «защитником» русской хореографии. Он подымался до «гражданского» пафоса, заявляя, будто «Павлова в погоне за обогащением уронила до земли это искусство, танцуя в лондонском театре варьете».

Но Павлова знала: к чистому ничто не пристанет.

Нет, Павлова не гналась за обогащением.

В 1910 году она внесла в дирекцию императорских" театров неустойку за нарушение контракта в размере 21 000 рублей.

В феврале 1910 года «Газета театра, искусства и спорта Лилипутик» сообщала под рубрикой «Иностранные вести»:

«Нью-Йорк, 16 февраля. Первый дебют балерины Павловой сопровождался огромным успехом. Печать восторженно отзывается о русской артистке. После Нью-Йорка предстоят гастроли г-жи Павловой в Бостоне, Филадельфии, Балтиморе».

Успех гастролей был действительно велик даже ко американским меркам. В расписаниях поездов о£обо выделяли маршруты, удобные для жителей окрестных городов, желающих попасть на спектакль Анны Павловой.

Потом, возвратившись в Петербург, Павлова признавалась в очередном интервью:

— Меня поражало благоговейное настроение публики. В антрактах между моими нумерами не было оркестра, и пока я переодевалась, в зрительном зале царила гробовая тишина. Вы себе, не можете представить, до чего эта выжидательная тишина волновала меня! Хотелось, чтобы кто- нибудь кашлянул и вывел

публику из состояния оцепенения.

Поездка в Америку была повторена осенью того же года.

Путешествуя с континента на континент, закрывая для хореографии белые пятна на карте мира, она постоянно рисковала встретить бойкот публики, никогда не слыхавшей о балете.

Деньги были нужны постольку, поскольку их требовали расходы по содержанию труппы и оркестра, по оплате композиторов, балетмейстеров, художников, по оформлению новых спектаклей.

Всем этим, включая содержание лондонского дома, занялся вскоре Виктор Эмильевич Дандре.

В труппе Павловой Дандре побаивались и уважали. Он был сухо вежлив, аккуратно платил жалованье, бесстрастно вникал в обиды, улаживал споры.

«Что связывает Анну Павловну с этим человеком?»— не раз удивлялись актеры. Доверяя ему все дела, советуясь с ним, с достоинством представляя ©го как мужа на официальных приемах, она обычно проявляла к нему ровное дружелюбие. Иногда это выглядело совсем искренне, иногда в подхваченных с полуслова фразах, в понимающих улыбках проглядывала отчужденность, холодность. Но вдруг по какому-нибудь совсем стороннему поводу Павлова разражалась слезами. Тогда она обрушивала на Виктора Эмильевича потоки слов. Речи, понятные далеко не всем в труппе, отдавали презрением, даже ненавистью. ..

— Вы могли бы пощадить меня, Анна, хотя бы при посторонних, — цедил он сквозь зубы, переждав высшую точку бури.

Павлова убегала, хлопнув дверью, а потом несколько дней была мила и уступчива.

Порой она дорого платила за свою уступчивость.

Коллежский советник Виктор Эмильевич Дандре, стоящий за обер-прокурорским столом в пеоном департаменте правительствующего сената, один из самых влиятельных гласных стародумской партии, был еще в 1910 году отмечен Павлово! среди ее многочисленных поклонников.

Поговаривали, что она посещала его шикарную квартиру на Итальянской улице, где старушка домоправительница надзирала за старинной мебелью, драгоценным фарфором и картинами.

И все же многих удивила одна заметка под примелькавшейся рубрикой «Мелочи театральной жизни»: «В скором времени состоится допрос сенатором Нейдгартом известной балерины Павловой в связи с ревизией городской управы. Артистка

специально для этого возвращается из Америки».

Заметка появилась 27 февраля 1911 года в журнале «Рампа и жизнь», а 28 февраля Дандре был арестован но делу постройки Охтенского моста — одного из незадачливых детищ Петербургской городской управы.

Словно подсыпая пряностей в кушанье несколько пресное, газетчики прибегали к намекам:

«— Как хорошо было бы куда-нибудь уехать! — восклицал несколько дней тому назад Дандре.

Сидя дома, он писал много писем. Часть их направлялась в Америку...»

Вскоре «дело Дандре» замяли. Он был выпущен под залог в 35 000 рублей, с подпиской о невыезде. Сообщали, будто деньги внес за него брат...

А в 1913 году Дандре уже распоряжался делами павловской труппы. Путь в Россию отныне был ему заказан, Павловой — затруднен во многом.

В Петербурге она появлялась теперь гастролершей.

Режиссера балетной труппы

Рапорт

На запрос распорядительного отделения конторы о числе участий балерины Павловой в сезон 1911/12 г. имею сообщить, что названная балерина выступила в указанном сезоне в нижеследующих спектаклях:

5 октября 1911 г. — балет «Жизель»
2 „ — „ «Жизель»
25 сентября 1911 г.— „ «Баядерка»
21 „ — „ «Баядерка»
18 „ — „ «Баядерка»
2 марта 1913.
Н. Сергеев.

Режиссера балетной труппы

Рапорт

Имею честь довести до сведения, что балерина Павлова участвовала в сезоне 1912/13 г. в нижеследующих спектаклях:

Января 20 1913 г. — балет «Дон Кихот»
„ 23 —балет «Дон Кихот»
„ 27 —балет «Дон Кихот»
Февраля 3 —балет «Дочь фараона»
„6 — балет «Дочь фараона»
„ 10 — балет «Дочь фараона»
Февраля 17 — балет «Дочь фараона»
„ 20 —балет «Дон Кихот»
„ 23 —балет «Дон Кихот»
„ 24 —балет «Баядерка»

Кроме того балерина Павлова участвовала в парадном спектакле оперы «Жизнь за царя»

22 февраля.
28 февраля 1913.
Н. Сергеев.

Ее постоянным домом стал Лондон.

«С лета 1910 года Анна Павловна в течение пяти лет имела сезоны в лондонском театре «Палас», которые начинались в мае и продолжались от 16 до 20 недель», — вспоминал Дандре в

монографии «Анна Павлова».

Знал ее уже весь мир.

Увидев впервые на проезжавшем лондонском автобусе огромные буквы Anna Pavlova, она попросту расплакалась от досады.

Потом, в городах Америки, лишь пожимала плечами и отворачивалась от плакатов, изображавших ее во весь рост раз в пять больше настоящей величины. Дандре вспоминал: «Вследствие таких размеров у Анны Павловны оказались такие роскошные формы, что фигура не имела никакого сходства с ней». Что делать? Реклама!

С тех пор бег времени еще участился. Города и годы, годы и города мелькали быстрей и быстрей.

1913- й...

«Вчера в балете «Баядерка» простилась с публикой А. П. Павлова... Павлова уезжает снова за границу и возвратится в Петербург в сентябре на короткое время. В нынешний приезд балерина участвовала в Мариинском театре одиннадцать раз, кроме того, она выступила в одном спектакле в московском Большом театре и дала три вечера танцев в Петербурге, Москве и Гельсингфорсе».

1914- й...

«После долгого отсутствия к нам наконец приехала, хотя на короткое время, первая в настоящее время звезда русского балета Анна Павлова. Неутомимая балерина выступила за последние месяцы в Нью-Йорке, в Сан-Франциеко, в Канаде, Германии и Австрии, завоевывая все новые страны для русского искусства. Павлова — -м[1]» во всех странах Нового и Старого света уже не только фамилия, а название эпохи искусства».

Россия была лишь одной из остановок на ртом пути.

Только ли?

Поначалу казалось, что так.

Правда, в России, в Лигове была улица, обсаженная березами, чахлый садик, дом с темными сенями, низкими комнатками, пузатый комод с поцарапанным лаком, а в нем пожелтевшие детские книжки...

Можно было сесть на пол, к ногам матери, положить голову к ней на колени: пусть гладит волосы тонкими пальцами, не постаревшими от прежней тяжелой работы...

Объявление войны застало ее в Берлине.

Она успела еще проехать через Бельгию в Англию и, собрав наскоро труппу,перебраться в Соединенные Штаты. Там можно было кочевать между Северной и Южной Америкой.

Там она и узнала о Революции...

Ей было тридцать семь лет, и больше всего она боялась потерять возможность постоянной работы. О возвращении в театр думать было поздно. Собственная же труппа, вечные скитания могли дать ей иллюзию продолжающегося творчества...

1922 год — Япония, Китай, Манилла, Малайские острова, Индия, Египет.

1925—1926 — Южная Америка, Австралия, Новая Зеландия.

1928 — Египет, Индия, Бирма, Сингапур, Ява.

Но иногда встречалось такое, что заставляло тревожно и жадно думать о России, сомневаться в своей судьбе.

Заголовки американских газет оповещали в 1922 году: «Дункан стала красной», «Знаменитая Айседора открыла в большевистской России школу своих танцев».

Весной 1928 года в парижской газете она прочитала интервью Горького. Там говорилось, что из артистов он выше всех ставит известную балерину Павлову, на танцах которой зритель может вполне сосредоточиться, не рассеиваясь и не отвлекаясь окружающим.

В каком невероятном напряжении сил прошли последние годы...

Опасаясь утратить технику, она все укорачивала отдых.

В 1929 году что-то стряслось с коленом. Вынужденная остановка в работе. Лечение. Потом опять тренировка, вопреки непереетающей боли.

Осенью 1930 года холеный и развязный юноша Сергей Лифарь, самый модный танцовщик Парижа, осмелился сказать ей:

— Я ценю в вас не просто прекрасное, но нечто возвышенное, чудесное, необъяснимое! И ценю настолько, что готов убить вас для того, чтобы рто видение осталось последним образом, не искаженным вами же, чтобы никогда не видеть вас недостойной вашего гения!

Теперь случалось, что английские танцовщики, выучившись в ее труппе «prisyadke», срывали больше аплодисментов, чем ее собственные номера.

Прекрасное преходяще, вечен порыв к нему— твердило все на каждом шагу после каждого выступления.

Да, болезнь пришла кстати.

Приготовьте мой костюм Лебедя...

Сцена знакома. Мягко пружинит покатый пол. Торжественно ровно сияет рампа. В зрительном зале обитые голубым бархатом крутобокие ложи- кораблики отправляются в плавание.

Дриго постучал по пульту, поднял светящийся жезл. Прозвучало арпеджио арфы...

«Она открыла глаза и подняла с усилием руку...»

Привычный жест. Сейчас, оттолкнув все, что мешает, все, что не танец, Анна Павлова поднимется на пальцы и с первым звуком виолончели поплывет через сцену, гибко расправляя крылатые руки...

Что же осталось людям, истории?

Горсточка пепла? Луч прожектора, намечающий под музыку Сен-Санса контуры танца Лебедя на пустой сцене? Несовершенные кадры киноленты? Несколько книжек? ..

Образ танцовщицы... у каждого свой... для каждого великий.

„Корифеи русской сцены" Серия популярных биографических очерков

В 1963 году вышла в свет книга:

К. Куликова „Кинжал мельпомены"

(Рассказ о жизни Федора Волкова)

Готовятся к изданию книги, посвященные жизни П. С. Мочалова, П. И. Жемчуговой, А. Е. Мартынова, К. А. Варламова, В. Ш. Комиссаржевской и других великих мастеров русского театра